BIBLIOTECA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL

SÉRIE B - III

OTTO MARIA CARPEAUX

PRESENÇAS

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

BLIOTECA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL

SÉRIE B - III

OTTO MARIA CARPEAUX

PRESENÇAS

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

PRESENÇAS

BIBLIOTECA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL

SÉRIE B

VOLUMES PUBLICADOS:

I. Paulo de Assis Ribeiro — *Estrutura, Economia e Política dos Transportes.*

II. Euryalo Cannabrava — *Ensaios Filosóficos.*

III. Otto Maria Carpeaux — *Presenças.*

BIBLIOTECA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL
SÉRIE B - III

PRESENÇAS

POR
OTTO MARIA CARPEAUX

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO
RIO DE JANEIRO 1958

Desta 1.ª edição de *Presenças* foram tirados, fora de comércio, dez exemplares especiais em papel de linho *Westerpost*.

O espírito não conhece passado nem futuro. As obras do espírito sempre estão presentes.

HOFMANNSTHAL

ALMAS DO PURGATÓRIO

Não é possível acompanhar, no Brasil, o movimento da literatura contemporânea, limitando-se apenas às traduções entre nós publicadas. Considerações de ordem comercial e certos caprichos da política editorial não deixaram chegar até o Brasil a *italian vogue,* a moda do novo romance italiano que exerce hoje forte influência nos Estados Unidos. Ainda menos se ouviu entre nós do movimento seguinte: os americanos começam a ler romances modernos espanhóis. A mais notável dessas obras chega-nos mesmo diretamente da América.

Habent sua fata libelli. O romance de Camilo José Cela chamava-se *La Colmena;* deveria, mas não podia sair em Madri. O livro publicou-se em Buenos Aires. Apesar de se vender bem, desapareceu logo das livrarias, talvez por ser considerado suspeito tão grande sucesso. Então, um editor americano empreendeu o lançamento do livro nos Estados Unidos, embora os peritos lhe ponderassem as reduzidas possibilidades comerciais de obra de tão alta qualidade literária. Mas em Nova Yorque, o romance agora chamado *The Hive,* virou *best-seller*. Contudo não é esta sua atualidade para os leitores brasileiros. A obra recomenda-se à nossa atenção por outros motivos, mais sérios.

O autor, nascido em 1916, pertence à geração após-guerra civil da Espanha. Já tinha publicado três outros romances: *La familia de Pascual Duarte, Pabellón de reposo* e *Nuevas aventuras de Lazarillo de Tormes,* continuação moderna do famoso romance picaresco do século

XVI; e um volume de poesias, *Pisando da dudosa luz del día*. Reside em Madri. Pertence à Falange. No entanto, quem escreveu o prefácio laudatório da edição americana foi Arturo Barea, autor da trilogia de romances *La forja de un rebelde*, um dos mais eminentes entre os escritores antifranquistas exilados. *La Colmena* é a primeira ponte sôbre o abismo que separa as duas literaturas espanholas, a de dentro e a de fora. Já se vê que é um livro extraordinário.

Diz o próprio Camilo José Cela, numa espécie de prefácio: "Êste meu romance, o primeiro de uma série que se chamará *Caminos inciertos*, não passa de um pálido reflexo da realidade áspera e penosa da vida de todos os dias. Os que pretendem enfeitar de ornamentos literários essa realidade, são uns mentirosos... Contra o mal que corrompe as almas, não podem o conformismo, a eloqüência, a poesia. Meu romance não quer ser mais, mas tampouco menos, do que uma série de pedaços desta vida, narrados passo por passo, sem reticências, sem tragédias espetaculares, sem caridade, exatamente assim como a própria vida se arrasta."

"Assim como a vida se arrasta", isto é, sem qualquer tentativa de estilizá-la. Mas a ausência de "estilo" também é um estilo — conforme a terminologia adotada por Erich Auerbach, num grande livro que todos já conhecem no Brasil, Cela é um escritor paratático, justapondo suas frases assim como justapõe aquêles "pedaços de vida" de que se compõe seu romance. É, portanto, um realista: não admite as subordinações hierárquicas, nem na sintaxe nem na vida. Mas sua visão da realidade é de espantosa incoerência.

Não é possível resumir o livro. Nem sequer o leitor, no qual ficou indelével impressão do romance gravada na memória será capaz, creio, de resumir o que leu para quem não leu *La Colmena*. São inúmeras cenas desconexas, fragmentos incoerentes da vida de mais de cem personagens sem relêvo. Êsses persona-

gens, assim como seu criador, fogem *la dudosa luz del día*. Reúnem-se num café miserável na Puerta del Sol, o velho centro de Madri. Entram, sem saber para quê. Passam horas no café, esperando sem saber o quê. Saem, sem saber aonde ir, errando pelas ruas noturnas. Não aconteceu nada. Não acontecerá nada. É tudo.

Mas é realmente tudo. No fim, o quadro é completo. Êste é o retrato da capital espanhola, nas noites de um inverno duro depois dos estragos físicos e morais da guerra civil. É Madri.

* * *

Só uma vez e em lugar inesperado encontrei a hipótese de uma relação qualquer entre o realismo do romance espanhol contemporâneo e o neo-realismo italiano: muito antes de se publicar *La Colmena*, foi essa hipótese lançada pelo crítico sueco S. Bergvall (na revista "Bonniers Litteraera Magasin", 1949, II). Um artigo sôbre Gorki, do crítico italiano Mario Luzi (*in*: "Giornale del Mattino", 1/12/1955), permite precisar a tese: Gorki, o revolucionário, foi tradicionalista em literatura; mas o néo-realismo ocidental de hoje, sejam seus representantes comunistas italianos ou falangistas espanhóis, é um recomêço, porque é o encontro com uma realidade inesperada e àsperamente nova: a Itália depois do facismo, a Espanha depois da guerra civil. São realidades recém-criadas. Não são realidades recém-descobertas como as que encontrou o romance néo-naturalista dos anos de 1930 na América Latina, inclusive no Brasil. Vejo nessa diferença a atualidade especial de *La Colmena* para os leitores brasileiros. O néo-realismo, a que ainda não se prestou entre nós (fora do cinema) a devida atenção, será capaz de indicar-nos caminhos novos, depois do evidente esgotamento do assunto nordestino.

Sendo reflexos de uma realidade nova, os livros de Cela, assim como os dos italianos, não têm *background*

histórico. Os néo-realistas são, a êsse respeito, muito diferentes dos grandes realistas do século XIX, cujo ambiente já se tornara histórico enquanto o romanceavam. Os romances de Balzac sôbre a sociedade do *juste-milieu*, os de Zola sôbre a França do Segundo Império, nasceram para tornar-se romances históricos (v. Ferdinand Lion: *Der franzoesische Roman im 19 Jahrhundert*, Zurique, 1952). Cela desconhece essa distância da realidade; e sua realidade é imediata. É isto o que confere ao seu romance da capital espanhola a significação universal: a realidade de todos nós, hoje, é nova, imediata. Em qualquer parte do mundo poderia ficar situada essa "Madri". O livro de Cela é a-histórico e ageográfico.

Nos velhos romances de séculos passados, os personagens costumam errar pelas estradas, encontrando aventuras em hospedarias duvidosas. Assim, os personagens de Cela erram por *caminos inciertos*, as ruas da cidade moderna, encontrando suas aventuras mesquinhas no café duvidoso da Puerta del Sol; uma colmeia fechada, um inferno cheio de almas penadas; e essas almas também são rigorosamente fechadas, incomunicáveis. Lembram a definição leibniziana dos indivíduos: mónadas sem janelas.

Fechadas para sempre? Cela responde, num dos trechos mais significativos da obra: "O coração do Café bate com arritmia, como o de um cardíaco. A atmosfera vira mais cinzenta, mais espêssa. Às vêzes, porém, entra um golpe de ar fresco, ninguém sabe de onde veio. É o vento de uma esperança desesperada que, por uns poucos instantes abriu uma pequena janela em cada uma dessas almas fechadas." Graças a essas aberturas, sabemos, ao terminar a leitura, tudo sôbre aquêles personagens sem relêvo e sôbre as suas vidas sem acontecimentos e sôbre a vida *tout court*. Numa das últimas páginas do romance, o sofrimento de um animal inocente narrado "sem caridade", torna-se sím-

bolo do sofrimento universal, que também, como o livro de Cela, não tem história: porque sempre é presente.

Como fazer a crítica de um romance dêsses? Antigamente os críticos examinavam o enrêdo, o *plot*, de um romance e os personagens, como se os episódios tivessem realmente acontecido, como se os personagens fôssem históricos. Mas o romance de Cela é obra a-histórica. Não tem história. Não tem enrêdo. Os personagens não se impõem como expressões humanas. Seria necessário adotar outros processos críticos?

A nova crítica americana, que já tem prestado tantos serviços à interpretação da poesia, sobretudo de determinado tipo de poesia, não conseguiu adotar com sucesso os mesmos métodos na crítica da ficção. Um critico tão eminente como Richard Blackmur não sabe dizer nada de realmente novo sôbre *Madame Bovary* ou *Anna Karenina.* O insucesso foi suficientemente explicado por R. S. Crane, no seu ensaio sôbre o *plot* de *Tom Jones.** Voltaremos, então, aos processos antigos? Mas que diria Crane sôbre *La Colmena,* romance sem *plot*? Ou exigiremos, como F. R. Leavis **, a "alta seriedade moral" para um romance ficar enquadrado na grande tradição do gênero? Mas que diria Leavis sôbre Cela, romancista que é e quer escrever "sem caridade"?

O neo-realismo do livro lembra a possibilidade de encontrar recursos diferentes na crítica italiana, bastante apreciada entre nós, cuja evolução tortuosa pode ser estudada no livro (de leitura algo difícil!) de Pietro Mazzamuto: *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana,* Florença, 1953. Essa indicação não tem valor de receita. As interpretações do romance de Manzoni por Attilio Momigliano ou das obras de Verga por Luigi Russo não são modelos para imitar; mas, talvez, exemplos para seguir. Embora se precise de base filo-

( ) *Critics and Criticism, Ancient and Modern,* Chicago, 1952.
( ) *The Great Tradition,* Londres, 1950.

sófica para compreender bem e aplicar bem os processos de "individualização concreta", "unificação" e "historificação": os têrmos parecem bárbaros, mas são resultados finais de velha e rica tradição cultural.

A leitura "concreta" de *La Colmena* é caminho penoso por aquela floresta de episódios em tôrno de mendigos e chantagistas brutalhões e pequenos-burgueses assustados, usurários e prostitutas, estudantes famintos e pederastas, existências marginais, existências fracassadas. Contudo, já não é *camino incierto*. Permite "individualizar" a atmosfera saturada de miséria, frio e fome, principalmente de fome. Mas não se descobre a luz que torna visíveis os movimentos dos "pedaços" nesse caleidoscópio noturno, já que as pobres luzes do café miserável na Puerta del Sol, não bastam para revelá-los.

O romance todo parece composto de episódios desconexos; ou então, se há conexão, não há desenvolvimento. São como os *snapshots* de um filme que não foi devidamente submetido à montagem para ser exibido. Mas pode a técnica de Cela ser definida como cinematográfica? Certos críticos gostam muito de definições assim, empregando até têrmos de engenharia. Não creio, porém, que a técnica novelística se preste para comparações com técnicas extra-literárias. Os motivos são mais profundos. A esquisita técnica de Faulkner, embrulhando deliberadamente a cronologia dos episódios, não é fruto de um novíssimo conceito historiográfico; representa a desordem invencível dentro e em tôrno dos personagens. A técnica de Cela, em *La Colmena*, corresponde a espécie diferente de quebra da coerência: nós outros, em Madri ou em qualquer grande cidade, não nos conhecemos mais uns aos outros; cada um de nós vive simultâneamente várias existências, em casa, no lugar do trabalho, no café, em mais outros lugares, talvez inconfessáveis, sem haver contato algum entre essas várias existências: em cada uma delas temos outros companhei-

ros. Da vida de cada um dos nossos próximos só chegamos a conhecer pequenos setores, mas nunca a totalidade. O romancista já não pode dar as biografias completas dos seus personagens. Quando muito, pode, como o dramaturgo do teatro francês clássico, organizar o encontro das personagens num lugar neutro. Esse lugar neutro é no romance de Cela, o café na Puerta del Sol.

O café na Puerta del Sol é o ponto fixo em tôrno do qual gira o caleidoscópio dos episódios, produzindo sempre novas combinações. Resta "unificá-las" para captar o motivo central da obra. Mas nesta altura já não se pode seguir totalmente o exemplo dos críticos italianos; pois no caso especial de *La Colmena,* a tarefa da "unificação" confunde se com a da "historificação", isto é, a localização da obra no momento histórico ao qual ela pertence e, em seguida, na evolução histórica da qual aquêle momento faz parte.

A análise da técnica de Cela já deu, como resultado positivo, a atualidade do romance, no sentido mais alto da palavra "atualidade": *La Colmena* é uma expressão autêntica do momento histórico pelo qual passa a sociedade. Mas será possível enquadrar numa tradição histórica, na "grande tradição" do romance espanhol, o mais a-histórico dos romances?

Cela não deixou de ler, creio que repetida e intensamente, as obras em que seu velho mestre Pio Baroja estudou a vida dos *basfonds* de Madri: *Aurora roja, Mala yerba.* Num ensaio de *El Espectador* (I, 1916), Ortega y Gasset definiu Baroja como romancista dos vagamundos e vagabundos, *siempre en camino.* Em caminho nas estradas da velha Espanha também estavam sempre os pícaros, êsses personagens da vida e dos romances espanhóis dos séculos XVI e XVII. Do protótipo dos romances picarescos, do *Lazarillo de Tormes,* escreveu Cela uma continuação moderna. E do *Lazarillo* extraiu Benedetto Croce, num ensaio do volume *Poesia Antiga e Moderna*

(Bari, 1950), o motivo principal e unificador: o verdadeiro herói do livro é a Fome.

A Fome é tema constante do romance espanhol, do *Lazarillo* até hoje. Sancho Pança também sofre fome e devora pedaços de pão nas miseráveis vendas ao lado da estrada da sua fome espiritual. Fome física e fome da alma, seja na solidão das estradas poeirentas da velha Castilha, seja na solidão maior das ruas noturnas da cidade moderna, eis o tema constante do romance espanhol. Os pícaros, ladrões e espertalhões profissionais têm a fala pronta e a mão hábil; mas as almas dêsses heróis da miséria e do desafio à sociedade, se têm êles almas, também são incomunicáveis. Vivem no inferno das almas fechadas.

Mas pode acontecer que se abram, por uns instantes, as janelas das mônadas penadas. "Não se sabe de onde veio o golpe de ar fresco"?

Foi o romancista Camilo José Cela que abriu as janelas para nos deixar olhar para dentro do inferno daquele café. Então, as pobres almas lá dentro também se abriram. Talvez o sofrimento universal não seja o do Inferno, mas o de um Purgatório. Justamente a universalidade do sofrimento, nas últimas páginas do livro, parece a noite mais longa antes da salvação do mundo.

A VERDADE SÔBRE ÉDIPO

Quando do centenário de Sigmund Freud, relendo livros sôbre êle, caiu-me nas mãos uma velha fotografia do mestre: sentado ante a mesa do trabalho, em cima da qual há pequena escultura grega, Édipo, respondendo à pergunta da Esfinge. Foi um presente de amigos, ao homem que decifrara, não o enigma da Esfinge, mas o do próprio Édipo.

O mito e a tragédia de Sófocles tinham ocupado durante milênios os melhores espíritos. Mas o médico de Viena parecia ter explicado melhor o terrível efeito emocional da peça. Depois de Freud, a tragédia deixou de ser propriedade dos filólogos e dos teóricos da estética, para voltar, viva, para o palco. E, olhando aquela fotografia ocorreu-me a expressão lapidar de um inglês: *Marble into Life.* Ao mármore antigo insuflou Freud nova vida.

O mal da interpretação psicanalítica do mito e da tragédia só reside na possibilidade de qualquer um agora poder interpretar igualmente assim os monstros de sua própria imaginação. Sobretudo nas mãos sacrílegas de biógrafos, o complexo de Édipo já serviu para explicar tudo. Mas também são numerosos demais os dramaturgos e romancistas contemporâneos que construíram seus enredos, deliberadamente, à base da teoria freudiana, deixando aos críticos o trabalho de descobri-la, triunfalmente, dentro da peça ou do romance. É, disse um observador americano, como se alguém sondasse as pro-

fundidades da terra em Fort Knox (onde o govêrno norteamericano mantém seus depósitos bancários de ouro), anunciando que descobriu uma mina de ouro. Assim é fácil encontrar o complexo de Édipo em obras de autores que leram Freud. Mas só o próprio Freud o encontrou na tragédia de Sófocles.

Mas a idéia de Sófocles teria sido aquela? É possível, sim, que a tragédia fôsse expressão do seu subconsciente, sem êle saber disso. Não teria percebido o que lhe aconteceu ao escrever o *Rei Édipo*. Mas também deve ter tido idéia certa do que quis escrever. E esta não pode ter sido o conceito psicanalítico do complexo de Édipo, porque Sófocles não tinha lido Freud. Mas qual teria sido sua intenção consciente?

Os estudiosos do drama grego afirmam que as tragédias atenienses, eram, muitas vêzes, senão sempre, peças de alta atualidade; referiam-se, de qualquer modo, a acontecimentos contemporâneos, políticos ou outros. Para evitar equívoco: aquêles acontecimentos atuais não forneceram aos dramaturgos os enredos (que foram procurar no mito), mas apenas a ocasião propícia para dramatizar êste ou aquêle enrêdo mítico. O *Rei Édipo* também pode ter sido uma peça, não sôbre determinado acontecimento atual, mas sim a propósito de um acontecimento atual.

Quando a tragédia começa, o rei aparece perante seu povo desesperado: em Tebas está grassando terrível epidemia de peste. Não sabemos o ano em que o *Rei Édipo* foi representado pela primeira vez em Atenas. Mas nada nos impede pensar no ano, durante o domínio de Péricles, quando a cidade de Atenas foi visitada por terrível epidemia de peste. O povo de Tebas não cometeu nada de mal para levar os deuses a mandar-lhe a praga. O povo de Atenas tampouco se julgava culpado de crime nenhum, de responsabilidade nenhuma que explicassem

a desgraça. Édipo tampouco sabia por que os deuses puniram tão cruelmente sua cidade e, com ela, sua própria pessoa... E assim pode começar a tragédia.

No fim da representação, saberemos o passado de Édipo que êle próprio ignorava: tinha assassinado seu pai, e, sem o saber, casado com a sua mãe. Tinha, cometido crimes abomináveis. Será possível condená-lo por isso? A teoria estética de tempos passados exigia que o herói trágico sempre tivesse alguma culpa, para que não parecesse absurdamente cruel seu destino. Mas não é possível aplicar a Édipo essa teoria, hoje antiquada. Pois só há uma alternativa: a culpa de Édipo não é "alguma" culpa, é terrível demais para ser classificada assim; ou então, o rei não tem culpa nenhuma. E, na verdade, Édipo não sabia o que fizera. Matar, em briga na estrada, um homem desconhecido, não foi, naqueles tempos primitivos, um crime tão extraordinário. E das suas relações de parentesco íntimo com Jocasta, Édipo não tinha o menor conhecimento. Não adiantam as sutilezas: Édipo é inocente. Em tempos recentes, críticos de formação religiosa ou existencialista procuraram outra expedição, destinada a manter a "culpa" de Édipo: falam em "angústia de predestinação" ou em "culpa metafísica", algo comparável ao pecado original. Mas é certo que Sófocles ignorava completamente conceitos dessa espécie. Para o dramaturgo grego, a desgraça de Édipo não passa de um aspecto terrível (do mais terrível) das possibilidades de nossa condição humana.

"Condição humana" quer dizer que todos nós estamos sujeitos a ela. Mas nem todos os homens são iguais. Nem todos reagem da mesma maneira. É um fato. E êsse fato forneceu a certos comentadores oportunidades para inventar outra "alguma culpa" de Édipo: teria sido orgulhoso, irascível, precipitado. Foi. Mas costumam os deuses punir de maneira tão excessiva um venial defeito de temperamento?

Contudo, há um grão de verdade naquela acusação. Édipo é homem precipitado, quase um energúmeno: mas não foi êsse defeito seu que o levou a assassinar o pai e casar com a mãe; êsse defeito foi que o fêz "decobrir" que tinha assassinado o pai e casado com a mãe. Sem a irascibilidade temperamental de Édipo nunca se teria descoberto a terrível verdade: êste é o enrêdo da tragédia *Rei Édipo*.

O eminente grecista alemão Wolfgang Schadewaldt lembra, a respeito, o gênio dos gregos pela pesquisa científica, pela procura da verdade. Foram homens que quiseram saber o fundo das coisas, tudo. Édipo também quis saber tudo. E chegou a sabê-lo... Também temos, aliás, herdada dos gregos, essa curiosidade quase diabólica. Também queremos saber tudo, cientìficamente, sem consideração das conseqüências morais e até das conseqüências físicas. Ciência que ajuda a viver e ajuda a morrer. Começamos com a atualidade da peste na Atenas de Péricles; e chegamos à atualidade da bomba atômica no mundo de hoje.

Mas seria anacronismo grotesco querer descobrir atualidade de hoje numa obra do século V antes da nossa era. Sófocles pensara tão pouco na paixão da sua raça pela verdade científica como nos complexos da psicanálise. Escreveu, apenas, um drama em que se descobre, gradualmente, a verdade dos fatos. No fim da tragédia, Édipo e seu povo e nós outros sabemos o que aconteceu. "Dizer o que foi e o que é": a obra de Sófocles é expressão dêsse realismo tìpicamente grego.

Não devemos confundir êsse realismo com o realismo moderno, que só conhece o ambiente social e os impulsos da alma humana. O realismo grego refere-se ao Universo inteiro, com seus deuses, que são deuses bons e deuses maus, que mandam aos homens a felicidade e a desgraça das quais se compõem o destino e a vida inteira. O realismo grego sabia que o mundo existe e que aquêles deuses

existem e que, às vêzes, elevam o homem e, outra vez, o derrubam assim como derrubaram Édipo ou Hoelderlin ou, se quiserem, Rimbaud. É essa ira dos deuses que inspira ao mundo humano o luto doloroso de que se fêz porta-voz o poeta Sófocles. Pessimista, dos mais profundos, e poeta, dos maiores, transformou a ira e o sofrimento e o luto em harmonia e serenidade de versos gregos, marmóreos. *Life into Marble.*

A L E X A N D R I A

"Restrição", explica o dicionário de Caldas Aulete, "— cláusula restritiva, declaração limitativa". Quer dizer, é o ato de, embora apoiando determinada opinião, fazer-lhe uma ou várias ressalvas. Posso, por exemplo, admirar um escritor, atribuindo-lhe alto valor e até primeira categoria, admitindo, porém, certos defeitos dêle. Mas não é desta maneira que a palavra "restrição" consta do dicionário da crítica literária brasileira. Entre nós, só se admite a admiração em bloco, maciça. Fazer restrições a alguém, significa desprezá-lo, detestá-lo, querer destruí-lo.

Está claro que a admiração incondicional é incompatível com a independência do julgamento. Ninguém é sem defeito; e por isso a admiração sincera só é possível fazendo-se restrições.

Um exemplo: T. S. Eliot. Não tenho autorização para falar em nome de outros. Confesso, portanto, pessoalmente, minha imensa gratidão ao crítico Eliot, ao qual devo o primeiro conhecimento dos poetas metafísicos e uma nova relação, mais íntima, com os dramaturgos elisabetianos. Mas terá sempre razão o crítico Eliot? Naturalmente, não. *After Strange Gods* é um livro muito errado: condena Hardy em nome de uma ortodoxia religiosa, cuja natureza não é muito clara; pois o anglo-católico Eliot é heterodoxo, por sua vez, aos olhos dos católicos romanos, e quem se julga ortodoxo sempre encontrará quem é mais ortodoxo. O caso lembra o de um bispo inglês que costumava dizer: "Ordotoxia é a minha doxia;

heterodoxia é a doxia dos outros." Quem não quer cair nisso, precisa fazer ao crítico Eliot uma restrição.

Mas Eliot é, antes de tudo, poeta. A agudeza de sua crítica é, em parte, conseqüência do fato de êle conhecer por dentro o *métier*. Por isso, à sua crítica reveladora corresponde uma grande poesia. A publicação de *Waste Land* é data decisiva na história da literatura inglêsa e universal. Os *Four Quartets* significam, pela profunda harmonia do pensamento, e da expressão musical, o cume do que é possível na poesia do século XX. Atrás da palavra "possível" esconde-se, porém (já o adivinharam, decerto), uma restrição, relativa ao seu processo poético: o de compor poesias construindo um mosaico de citações.

Examinamos *The Waste Land,* aproveitando as notas do próprio autor e a ajuda de dois comentadores autorizados, Hayward e Cleanth Brooks. Nos 433 versos do poema encontram-se citados: Petrônio, Chaucer, o *Velho Testamento* (três vêzes), *Tristão e Isolda* (duas vêzes), Baudelaire (*Les sept vieillards*), Dante (*Inferno,* III e IV), John Webster (*The White Devil*), outra vez Baudelaire, *Anthony & Cleopatra,* de Shakespeare, o *Quest of the Holy Grail, The Tempest,* de Shakespeare, Middleton (*Women beware Women*), *Hamlet,* o *Prothalamion,* de Spenser, outra vez *The Tempest,* uma poesia erótica de Marvell, Day (*The Parliament of Bees*), o *Édipo,* de Sófocles, o *Crepúsculo dos Deuses,* as *Confissões,* de Santo Agostinho, um sermão do Budá, um ensaio de Hesse, um poema de Robert Browning, mais uma vez o *Velho Testamento,* a *Brihadaranyaka — Upanishad* (em sânscrito), mais uma vez Dante, o *Pervigilium Veneris,* o *Desdichado* de Nerval, a *Spanish Tragedy* de Kyd; e o último verso a citar, em sânscrito, a *Brihadaranyaka-Upanishad.*

Convenhamos: para 433 versos, apenas, é muito.

Muito mais admirável que essa exibição de saber livresco é, porém, a capacidade de Eliot de unificar êsse pequeno dicionário de citações por uma tonalidade intensamente pessoal da linguagem, de modo que *The Waste*

Land é e continuará a ser uma obra-prima da poesia moderna. Muito bom, aliás, que na poesia moderna não se use mais o advérbio comparativo "como". Senão, Eliot devia dizer, constantemente, "como diz Baudelaire", "como diz Dante", "como diz a *Brihadaranyaka-Upanishad*, acabando à maneira daquele diplomata brasileiro, grande amigo de citações eruditas, que costumava (segundo Agripino Grieco) cumprimentar a gente dizendo: "Bom dia! conforme o Boletim Meteorológico". Eis uma fonte de citações que escapou a Eliot.

Também deixou de aproveitar o poeta romano Ausônio, que viveu entre 310 e 395, nobre representante da última decadência do Império, da época em que caíram "as tôrres de Jerusalém, Atenas, Alexandria..." (*The Waste Land*, v. 373-375). Êsse Ausônio escreveu um poema para as núpcias de um amigo que parece bastante original; só o exame pormenorizado revela que todos os versos são tirados de diferentes obras de Virgílio. Seu contemporâneo Claudiano misturou, com o mesmo virtuosismo, versos de Virgílio, Lucano, Ovídio, etc., produzindo poemas aparentemente novos. Dizia Mallarmé que *tout existe pour aboutir à un livre*; para aquêles poetas romanos da decadência do Império (e para os seus modelos, os poetas gregos da decadência alexandrina) todos os livros existiam para rechear de citações os versos. Foi assim na época dos *Falling Towers — Jerusalem, Athenas, Alexandria — Vienna, London*... Vivemos, também, em época alexandrina.

Vivemos em época alexandrina. O fenômeno não se limita à literatura. Na música, representa-o Stravinsky, cuja ópera *The Rake's Progress* é um *pastiche* de temas de Pergolese, Haendel, Mozart e outros mestres, ainda não identificados, porque não existe dicionário de citações musicais. Picasso, por sua vez, sabe pintar, magistralmente, como Toulouse-Lautrec (*Café-Concert*, de 1903) ou Gris (*Composição*, de 1925) ou os mestres dos vasos gregos (*Descanso*, de 1919) ou Cézanne (*Os amantes*,

de 1923) ou Braque (*Les trois demoiselles d'Avignon*, de 1907) ou, outra vez Cézanne (*Os jogadores de cartas*, de 1914) — e as datas revelam que não se trata de evolução coerente mas sim de citações: eis um grande mestre de Alexandria.

Stravinsky e Picasso dominam fabulosamente as suas respectivas técnicas, assim como Eliot é mestre da técnica do verso. Não lhes faz falta, absolutamente, a capacidade de inventar. Antes será possível reprocharlhes certa ausência de humor. Levam a coisa muito a sério, enquanto o maior mestre do *pastiche* alexandrino em nossa época, Joyce, exerceu sua arte com humorismo diabólico: sua obra é a paródia cósmica de tudo o que há, não há ou foi. Certamente conhecia (sem citá-la) a frase que se encontra, quase literalmente igual, em Kierkegaard e Marx: "Tôda época histórica termina com a paródia de si mesma." A peça é uma comédia de sátiros (para citar a expressão grega); mas o fundo da cena é um céu crepuscular em que se reflete, assim como na musicalidade filosófica do verso de Eliot, a nobre luz do outono.

ANÁLISE E ELOGIO DE DICKENS

Nenhum romancista teve jamais o êxito de Dickens. Se excetuarmos Walter Scott, cuja glória já passou, nenhum romancista teve as tiragens imensas de Dickens, nenhum romancista gravou tão inesquecìvelmente as suas cenas e as suas personagens na memória dos povos de língua inglêsa. Encheu a sua época, a época vitoriana, e encarna-a até hoje. Pode-se dizer: o mundo de Dickens é a própria Inglaterra da Rainha Vitória; e se, desde então, na velha ilha mudou alguma coisa, Dickens está também envolvido nisso. Com realismo tão impressionante, dizem, descreveu os cárceres para os devedores insolventes, as casas de trabalho forçado, o trabalho dos menores, o sadismo nas escolas, os abusos nos tribunais, nas repartições públicas, nas eleições, que contribuiu poderosamente para abolição daquelas injustiças, e ajudou a criação da Inglaterra moderna. Isto se lê nos livros escolares inglêses, e até historiadores para adultos citam romances de Dickens para ilustrar as condições sociais daquela época. Mas Dickens deixou muito mais do que um documentário tremendo. É preciso lembrar que ainda na primeira metade do século XIX, um romance passava aos olhos dos moralistas por leitura perigosa, boa apenas para seduzir mulheres e corromper adolescentes. Dickens transformou a própria noção do romance. Criou o romance moral, cuja leitura as pessoas de ambos os sexos, de qualquer idade e de qualquer classe podiam confessar.

Justamente êsses qualificativos "moral" e "popular" irritam os homens da profissão literária. A crítica in-

glêsa moderna não gosta de Dickens — eterno *outsider* — Chesterton é uma exceção. Preferem-lhe Jane Austen, Thackeray, Trollope, Hardy, para não falar dos velhos, hoje tão apreciados, como Defoe, Richardson e Fielding; de modo que numa hierarquia crìticamente organizada dos grandes romancistas inglêses, o lugar de Dickens seria bem modesto. Ainda mais irritados mostram-se os próprios romancistas modernos. Dickens, que é realmente inimitável, nunca foi imitado, não exerceu influência literária. E Rebecca West chega a escrever: "Dickens fêz os *best-sellers* da sua época. Mas nenhum romancista sério gosta de *best-sellers*. Literàriamente, Dickens está morto".

Dêste modo, apresentam-se à análise dois Dickens diferentes: o realista poderoso dos leitores, e o polígrafo barato dos literatos. Analisemos a ambos.

Dickens é um realista corajoso que não recua diante das monstruosidades da vida. Mas é verdade que os leitores só suportam êsse realismo porque Dickens o abrandou com certo idealismo otimista. Conhece as coisas piores da vida, mas tem fé nas melhores soluções. Para muitos leitores, é o poeta idílico para Natal, e um bispo inglês frisou que "nenhum escritor do mundo tem enxugado tantas lágrimas". Quanto à caridade particular, pode ser verdade; mas quanto às reformas sociais, trata-se duma lenda. Humphrey House, em *The Dickens World*, prova que aquelas reformas absolutamente não se prendem aos romances de Dickens. Eis o ponto em que tem comêço a crítica ideológica. Até há pouco, os críticos inglêses censuraram em Dickens apenas a incoerência dos enredos e a pintura moralística, em branco e prêto, dos caracteres. Agora, os críticos ideológicos explicam essas fraquezas pela inconsistência da ideologia de Dickens. Seria êle um apóstolo das reivindicações sociais? Pregou apenas a caridade que não adianta? Êle se teria comiserado dos pobres? Sim, como uma *dame de charité*, de sentimentalismo insuportável. Não gostou da democra-

cia, e em *Hard Times* denunciou os sindicatos dos operários. O mundo de Dickens parece infernal, mas seus demônios são apenas espantalhos para crianças. Veja-se como êle exclui cuidadosamente a sexualidade. Dickens passará, dizem, à literatura para crianças; escrevia mesmo para as pequenas e grandes crianças da sua época que se impressionaram com os horrores pitorescos da rua, fora do lar burguês, e com as baratas emoções de Natal, com os efeitos hàbilmente arranjados do melodrama. Pois bem. Parece-me que essa palavra "melodrama" é a mais importante das que citei até agora. É aqui que emudecem os elogios ingênuos e as censuras odiosas, e começa a análise.

Van Amerongen, analisando o estilo de Dickens, nêle encontrou as qualidades eminentemente dramáticas: Dickens, que gostou imensamente do teatro, é um grande ator, sabendo disfarçar-se em tôdas as suas inúmeras personagens, e falando com a voz e o jargão característico de tôdas elas. Essa observação levou Otto Dibelius a estudar o amor apaixonado de Dickens pelo teatro. Mas não pelo teatro respeitável da época vitoriana. Chesterton observa, com razão, que Dickens, pela data de nascimento e por educação, é um homem da época pre-vitoriana, do *Merry Old England* das tavernas, das feiras, dos teatros populares. No teatro popular inglês da época — melodramas de horror e farsas grosseiras, nunca impressas, espécies de "commedia dell'arte" inglêsa — descobriu Dibelius uma fonte de inspiração de Dickens. Vem daí a inverossimilhança dos enredos, o branco-prêto das personagens, a grosseria do humor, os efeitos melodramáticos. Aquêle teatro popular inglês, que estava completamente esquecido, é uma descoberta apaixonante; trata-se nada menos que do último descendente extraliterário que pôde sobreviver ao puritanismo do teatro elisabeteano e do próprio Shakespeare, mas o que interessa particularmente, com relação a Dickens, é a noção de

"inverossimilhança": ela dá um desmentido poderoso ao pretendido realismo de Dickens.

Com efeito, Dickens não é realista. Todos os pormenores, nos seus romances, podem ser fotogràficamente fiéis; mas o conjunto é uma justaposição arbitrária daqueles elementos, o que se revela na falta de composição coerente.

Dickens não é verdadeiro realista. O seu chamado realismo, moderado e bem vitoriano, excluindo cuidadosamente as "indecências", é apenas o costume literário da época. Se Dickens fôsse realista, George Eliot — aliás realmente uma grande escritora — seria maior. Mas atrás do disfarce realista esconde-se outra coisa, mais profunda.

Dickens, que parece simples aos simples, é um escritor muito complicado. Ernest A. Barker estudou-lhe a evolução, que constitui, ela própria, um drama apaixonante. Os elementos fundamentais do romance dickensiano são a descrição fotográfica do ambiente — Dickens começou a carreira como repórter — e a visão de personagens, monstruosamente horrorosas ou monstruosamente humorísticas. A técnica literária que Dickens encontrou — a influência de Walter Scott sôbre êle foi adivinhada por Elizabeth Bowen e provada por Barker — não se prestou para reunir bem aquêles momentos. Tôda a evolução literária de Dickens é uma luta dramática para conseguir enredos verossímeis em tôrno de personagens irreais. O realismo não era a índole de Dickens, mas apenas o seu intuito. Em sua obra sempre interveio o elemento fantástico, destruindo as proporções, deformando os contornos. Contra êsse inimigo interior, Dickens mobilizou a ideologia da época vitoriana: pretendeu combater os monstros da sua fantasia poética pela caridade burguêsa.

Mas Dickens nem sempre era assim. T. A. Jackson chamou a atenção para o *Hymn of the Wiltshoire Laborers*, escrito em 1846, verdadeiro manifesto revolucioná-

rio; e Edmund Wilson compara aquêle romance reacionário *Hard Times* com outro, muito anterior, *Barnaby Rudge*, que é, com ligeiro disfarce histórico, intensamente revolucionário. Tratar-se-ia duma traição, motivada pelo êxito? Seria uma acusação leviana? Na verdade, trava-se uma luta tremenda na alma de Dickens.

Dickens nunca pôde esquecer as suas experiências horrorosas de criança proletária, trabalhando na fábrica, criança faminta e maltratada. Mas era homem duma vontade de ferro, como os "heróis" do seu contemporâneo Carlyle. Venceu na vida. É o tipo do proletário que não vence com a sua classe, mas se redime individualmente. Só se quis lembrar do pitoresco da miséria — e chorou muito. Era um homem cheio de recalques. Expulsou as experiências inesquecíveis para o subconsciente, donde voltaram como monstros e fantasmas; e conseguiu exorcizá-los, descrevendo-os com a técnica do realista burguês e do humorista sentimental.

Dickens era um homem tremendo. A hipocrisia vitoriana esqueceu-lhe e encobriu-lhe os pormenores chocantes da biografia, o tratamento dos parentes mais próximos, os amôres com atrizes, o repúdio da própria mumer. Surge aqui uma associação com Victor Hugo — e realmente, Dickens, tantas vêzes comparado com Daudet, é antes o Victor Hugo inglês, um Hugo mais popular, expressão da alma caótica das massas da sua época, com as suas revoltas e os seus recalques. Como Hugo, Dickens é incapaz de atitudes ideológicas conseqüentes; mas, em compensação, infinitamente mais rico em substância vital, em personagens, linguagens, anedotas trágicas e ridículas, e em destinos humanos; nisso, maior do que Balzac ou Tolstoi. Entre os romancistas modernos, gostaria de compará-lo só ao grande romancista espanhol Perez Caldós, o autor de *Fortunata y Jacinta*, que era também um grande dramaturgo. Tìmidamente, ocorre-me outro nome, o maior de todos: Shakespeare.

L'intelligence est la faculté de comprendre ce qui nous est antipathique. Substância shakespeareana, mesmo *gatée* pelo conformismo vitoriano, pelo famoso *Middle Class Spirit,* é ainda alguma coisa. Mas antes de continuar, é preciso impedir que os partidários da falsa ideologia se apoderem do Dickens inteiro. Em Dickens vive um pedaço da velha Inglaterra, que êle, espírito pouco culto, não conheceu. Racionalizou essa herança interior na forma que a época lhe forneceu: no saudosismo patriarcalista de Carlyle. O Carlyle de *Past and Present,* anti-industrialista, antidemocrata, medievalista, é a fonte da ideologia reacionária dickensiana, e é isto um dos motivos pelos quais o medievalista Chesterton, o Carlyle dos nossos dias, se entusiasmou por Dickens. Sinto a maior desconfiança contra o popularismo alegre de Chesterton; para êle, como nos romances anti-revolucionários de Dickens, o povo é "material", duma política cristã ou duma caridade burguêsa, não importa. Contra êsse Dickens falsificado, poeta dum idílio vitoriano, é preciso protestar. Aliás, o próprio Chesterton reconheceu que Dickens é antes pré-vitoriano. A poesia escondida na obra de Dickens é duma matéria mais rude, quase diria, grosseira — lembra os quadros de Hogarth, os seus malandros, ladrões, esquisitões ridículos, jogadores e bêbedos que vestem o costume respeitàvelmente aristocrático do rococó, assim como os monstros de Dickens trajam casaca e cartola. Dickens está perto de Fielding, tem algo de Swift, de Defoe. Para falar em poesia a propósito de Dickens, é preciso esquecer os conceitos parnasianos. Estamos diante dum poeta que transformou a lama das ruas em visão fantástica.

Volto outra vez a Dibelius, que estudou o estilo de Dickens. House chama a Dickens um dos maiores jornalistas de todos os tempos. Realmente, o seu estilo é o dum repórter, de tamanho sobrenatural, aliás. "Lê nas ruas como outros lêem num livro." Às vêzes, lembra um documento contemporâneo, *A Situação das Classes*

Trabalhadoras na Inglaterra, de Friedrich Engels. Mas Dibelius aponta bem uma diferença: Dickens não faz reportagens objetivas; o seu estilo é "perspectívico", inteiramente subjetivo. Como Hogarth, gosta da exageração e da deformação, que são também os meios de seu humor. As mais das vêzes, faz caricatura, no horroroso como no humorístico, sem o mínimo propósito realista ou moralista. Assim escreveriam as crianças se soubessem descrever os adultos. Neste sentido, diferente do uso geral da palavra, Dickens é realmente um escritor infantil. A exclusão da sexualidade não obedece apenas a uma censura consciente, mas também a uma necessidade íntima. Dickens, que releu mil vêzes os contos de fadas de *Mil e Uma Noites,* estêve dominado, por tôda a vida, pelas experiências infantis, e continuou sempre criança; mas para compreendê-lo bem, é preciso lembrar o "lado noturno" da alma infantil, descoberto por Freud. Tôdas as crianças se riem das desgraças dos adultos, são tôdas sádicas. A obra de Dickens é a sua vingança das suas experiências infantis. O escritor realizou o que o menino sonhara. O seu processo melodramático é comparável à técnica dos sonhos. Dickens é o poeta dos sonhos infantis, fantásticos e, com fôrça poética extraordinária, chegou a inventar e gravar na memória dos povos tôda uma mitologia infantil, uma mitologia de Natal. Isto, para as crianças. E para os adultos — que maltratam, às vêzes, crianças — transformou o mundo em pesadelo fantástico. Dickens é um poeta verdadeiramente demoníaco.

Só porque os seus contemporâneos não compreenderam isto, é que puderam aceitar Dickens. E aceitaram-no, porque Dickens, como todos os romancistas, "se fêz aceitável por um estratagema técnico" (Daiches) : revestiu as suas visões do realismo grosseiro e do sentimentalismo barato do teatro popular inglês, que ainda existia fora da literatura. Com efeito, existem dois Dickens,

um extraliterário, que é o pretendido realista, e o outro Dickens, o grande visionário.

Agora, a análise permite uma discriminação e um julgamento crítico. A parte eterna em Dickens é a visão que satisfez e satisfaz a alma das massas, cheia de revoltas e recalques como a alma das crianças, e, por isso, Dickens é um romancista para o povo, e não é um romancista para os romancistas. A outra parte, a realística, a idílica, na qual se reconheceu e se reconhece tôda uma sociedade, é a parte mortal que descerá à literatura infantil. Fica ainda a ligação misteriosa, a fôrça que sintetizou em Dickens, como em Shakespeare, a feição popular e a visão demoníaca. Isto também não é para os romancistas, porque é inimitável. É o resto que resiste à análise crítica.

ANTÍGONA

Antigone, ma soeur et mon amour... neste verso do poeta francês vive algo da ternura que todos os tempos, também os nossos tempos, dedicam à virgem grega: à menina que se opôs heròicamente à ordem do tirano Creon de deixar sem sepultura o corpo do irmão assassinado, preferindo à lei do Estado a desobediência e a própria morte. Assim anda ela pelos séculos, sombra comovente, e em tempos da tirania volta ao palco para consolar-nos, fortalecer-nos pelo exemplo; da *Antigone* de Robert Garnier que apareceu entre os horrores da guerra de religião até a *Antigone* de Anouilh que foi representada durante a ocupação alemã. Para não falar na *Antígona* de Hasenclever, que sacudiu, em 1917, os últimos dias sangrentos do Kaiser Guilherme, nem da *Antígona* espanhola de Pemán, que poderia servir, em 1946, de advertência ao General Franco. Poderia! — Porque acontece o fato esquisito de que os tiranos de todos os séculos nunca se preocuparam com a repercussão possível do ato heróico da virgem grega, quando repetido simbòlicamente no palco perante o público assustado e confortado; nem parecem reparar na certeza profética com a qual a poesia lhes anuncia a queda.

Essa inconsciência dos Creontes de todos os tempos não chega a prejudicar a importância permanente da poesia dramática de Sófocles; mas basta para pôr-se em dúvida a interpretação corrente da tragédia. Da época da Renascença para cá a *Antígona* foi sempre interpre-

tada de maneira cristã: Antígona encarnaria o espírito daquela grande frase bíblica — "É preciso obedecer mais a Deus do que aos homens" (*Acta Apost. Atos dos Apóstolos.* V, 29). Assim como os profetas do Velho Testamento anunciaram e até prefiguraram os acontecimentos da história sacra cristã, assim Antígona seria a prefiguração personificada dos direitos inalienáveis da pessoa humana, obedecendo mais ao seu Criador do que às criaturas, mesmo fôssem elas os poderosos representantes do Estado. Antígona seria a heroína da Resistência, morrendo mas vencendo pela morte o tirano que cai fulminado: "Minha é a vingança, diz o Senhor".

Precisar-se-á de certa coragem para duvidar dessa interpretação bíblica e cristã da tragédia do grande poeta pagão, chegando-se até ao resultado paradoxal de que Antígona não é o personagem principal da peça à qual emprestou o nome. Mas Antígona não fornece porventura oportunidade para demonstrar a coragem de opôr-se?

Nada parece mais natural do que a atitude de Antígona, preocupando-se com o entêrro do querido irmão, cujo cadáver não pode ficar exposto às inclemências do tempo e aos ataques das feras. Cada um de nós agiria de maneira igual ou semelhante — mas por motivos algo diferentes. O dever de providenciar o entêrro de um defunto baseia-se, para nós, numa tradição indiscutidamente reconhecida, nos sentimentos de amor pela pessoa morta e de respeito pelo próprio fato transcendental "Morte" — em suma, é um dever da piedade. Um racionalista impenitente invocaria mais motivos de higiene, da saúde pública. Haverá todos êsses motivos — menos motivos de natureza religiosa. Pois a piedade e a devoção não são idênticas. Proibir o entêrro de um morto pode ser considerado como ato cruel e brutal ou absurdo, mas não como blasfêmia. Para Antígona trata-se porém de um dever da sua religião. Resiste ao tirano, mas não para respeitar o costume do país nem para homenagear o irmão (que morreu matando outro irmão igualmente

querido) nem para fazer serviço de saúde pública; e sim para cumprir um dever religioso que nós outros ignoramos. Para nós, a atitude de Antígona é humanamente compreensível, mas não religiosamente: seria resíduo de uma religiosidade vetusta e há milênios obsoleta. E isso não apenas acontece com nós outros. Sabemos que no próprio tempo de Sófocles havia pessoas — os sofistas e certos democratas radicais de Atenas — que não acreditavam mais naquelas tradições religiosas. O que não significaria grande coisa, considerando-se o tradicionalismo ainda dominante na época. Mas há mais uma testemunha contra Antígona, a mais importante de tôdas as possíveis: é o próprio Sófocles. É verdade que o poeta deu à virgem heróica todo o encanto da feminilidade; que criou uma personagem comovente. Mas não lhe aprova a atitude. Quando Antígona resolve preferir a morte à desobediência, o poeta não encontra uma única palavra para apoiá-la. Na verdade, ninguém na peça a apóia. Hemon, o filho do tirano e noivo de Antígona, chega a suicidar-se, depois; mas não por solidariedade à noiva e sim por amor desesperado; o suicídio de Eurídice, espôsa do rei, só decorre da morte do filho. Quando Antígona se prepara para morrer, está sòzinha no mundo. Sabe mesmo disso. Reclama contra o destino, chorando, desmaiando. Enfim, na caverna em que o tirano a mandou encerrar para que morresse de fome, escolhe o suicídio: o que não é pròpriamente um fim cristão. Antígona morre desconsolada, assim como Aiax que os deuses fizeram arbitràriamente enlouquecer, assim como acaba Édipo a quem o Fado impôs, sem culpa dêle, o assassínio e o incesto, assim como acaba o próprio Creonte.

Dir-se-á que a religião de Sófocles é assim mesmo: um Fado absurdo esmaga o homem sem culpa. Os séculos, seduzidos pelos encantos musicais da língua de Sófocles, consideraram-no como poeta da harmonia nobre, espécie de *juste-milieu* entre Ésquilo e Eurípides. Na verdade, Sófocles não dispõe da grande visão cósmica e

social de Ésquilo; mas tampouco é êle, embora poeta de destinos individuais, capaz do raciocínio filosófico de Eurípides. É um pessimista desconsolado. Com razão, um crítico moderno fala a respeito de Sófocles em "uma visão pavorosa da vida."

Essa visão trágica da existência exclui o moralismo. Muitos teóricos modernos consideraram como assunto geral da "grande tragédia" a queda de um homem nobre, expiando uma falta de que não é pròpriamente o culpado mas pela qual é responsável. Sófocles ignora êsse conceito da culpa trágica do herói. Alex não tem culpa alguma. E Édipo seria responsável pelo que fêz? Caem igualmente Antígona e Creonte e sua espôsa e o filho Hemon; conforme aquêle conceito moralista, todos êles seriam heróis trágicos sem se saber porquê. Pode-se levantar a questão: quem entre êles é a vítima principal e portanto o verdadeiro "herói" da peça? O título não importa; as peças gregas, muitas vêzes, levam títulos conforme circunstâncias secundárias. Contudo, Hemon e Eurídice só aparecem episòdicamente; a escolha do personagem principal só pode cair em Antígona ou Creonte. E então, é preciso observar a posição cronológica da peça: foi escrita provàvelmente, entre *Aiax furens* e *Oedipus Rex*. Aiax e Édipo, ambos, são indivíduos que se destacaram de maneira extraordinária; contra isso, Sófocles não alega a famosa "inveja dos deuses", mas sim a perturbação da estrutura normal do Cosmo pela eminência desmesurada do indivíduo, no bem ou no mal. Então, a ordem é tràgicamente restabelecida: o Fado esmaga aquêles indivíduos, servindo-se para isso, das vítimas dos heróis como instrumentos. Antígona também é vítima assim, sacrificada para que seja esmagado o personagem principal. A aura em tôrno da virgem já anuncia o restabelecimento da perturbada harmonia das esferas. Mas o herói, o "herói" da *Antígona* é Creonte, o tirano.

Nem sempre se reparou nisso porque Creonte não revela os chamados traços típicos do "Grande Tirano",

Não se parece absolutamente com César nem com Cromwell nem com Napoleão. Não é representante do gênio político que Carlyle recomendou ao nosso culto dos heróis. Lembra antes a frase francesa: *Quand le grand homme parait, sauve qui peut.* É simplesmente um sujeito ruim; e além disso, imbecil. Será por isso que nenhum dos tiranos históricos reconheceu nas versões de *Antígona* seu próprio retrato?

Os motivos que sugeriram a Sófocles êsse retrato são os mesmos que lhe inspiraram o conceito da tragicidade do individualismo. O poeta, tradicionalista por temperamento, opôs-se à incredulidade dos sofistas e democratas do tempo; daí, põe na bôca de Creonte algumas frases "progressistas" que lembram um totalitarismo mais ou menos bem intencionado, algumas hipocrisias pseudo-democráticas que fortalecem a impressão de imbecil autoritário. Sófocles, foi tradicionalista; mas não reacionário, nem tampouco anarquista. Seu ideal de uma sociedade harmônicamente organizada não permitiu o destaque exagerado dos indivíduos; daí, os indivíduos, nas suas tragédias, serem fulminados pelo Fado; sejam nobres como Aiax, orgulhosos como Édipo, ou tiranos-cretinos como Creonte.

A queda do tirano é portanto o verdadeiro assunto da *Antígona.* Assunto intimamente ligado à atualidade daqueles dias, como aconteceu sempre nas obras de arte gregas. Mas quem ousaria negar, face a face com Creonte, a atualidade permanente da figura e do problema? O raio de luz da poesia sofocleana não eternizou porém o tirano-cretino, incapaz de transfiguração poética, e sim a menina que lhe resiste. É ela que revela a base ético-política da harmoniosa poesia de Sófocles: "Não nasci para odiar com os outros, mas para amar com os outros". Eis o motivo do poeta. Os motivos de Antígona já se tornaram porém incompreensíveis para nós. Mas a sua figura nobre e comovente acompanha através dos séculos a humanidade.

ATUALIDADE DO BARROCO

Tendo nascido e crescido em cidade cuja arquitetura, música e literatura foram marcadas para sempre pelo estilo do seu passado; e tendo acompanhado desde os dias de estudante, por volta de 1920, a evolução dos estudos sôbre o assunto — acostumei-me a considerar o Barroco como velho conhecido, embora a natureza aristocrática dêsse *revenant* do século XVII excluísse a intimidade de atitude e definições. Arte largamente aberta para o infinito, a arte barroca não tolera os limites de uma definição. Mas — destino irônico do assunto — eis que apareceu Sérgio Buarque de Holanda, traçando limites do Barroco...

Considero a polêmica sôbre o assunto Literatura Barroca como bom sinal. Depois da tese de Afrânio Coutinho ficaram inquietos até os adormecidos da rotina didática. Mas não pretendo entrar nesta discussão polemizando. O ponto de vista dêste artigo, já indicado nas primeiras linhas, é diferente: o Barroco como fenômeno espiritual, abrangendo tôdas as expressões da época. Só estou contra quem negaria o próprio Barroco. Felizmente meu amigo Sérgio Buarque de Holanda não caiu nesse nominalismo; e tem razão, ao achar indispensável traçar-se limites críticos, em face dos exageros de um Eugênio d'Ors que descobre Barroco em tôda parte, até na arte do Novo Império do Egito e no estilo manuelino em Portugal. É preciso delimitar o terreno.

Woelfflin, pretendendo definir o Barroco conforme critérios puramente formais, já chegou a aludir a épocas

barrocas na Antiguidade, etc., autorizando involuntariamente os exageros de um d'Ors. Mas definição não significaria limitação? Weisbach quis limitar o Barroco a expressão da Contra-Reforma, esquecendo o Barroco protestante na Holanda, Inglaterra e Suécia. Mas não seria possível utilizar a definição de Weisbach, pelo menos para limitar devidamente a de Woelfflin? Como, porém, misturar um critério formalístico e outro, ideológico? A arte assim como a matemática infinitesimal que é, aliás, uma descoberta de Barroco, não admite definições exatas. Não se define um estilo, expressão total de um momento histórico do Espírito objetivo. O Barroco é fenômeno total. Manifesta-se igualmente na literatura, nas artes plásticas, na música e na mentalidade filosófica, científica, política e econômica do século XVII, na filosofia de Leibniz assim como a arquitetura de Bernini e no mercantilismo de Colbert. Neste sentido largo, Benedetto Croce deu o título de *Stória dell'età barocca in Italia* ao seu livro sôbre a literatura italiana daquele século. Não nega, portanto, o fenômeno Barroco. Apenas, não o acha digno de elogios criticos. E por quê? A literatura italiana barroca, embora tendo exercido influência enorme na Europa tôda, não pode apresentar valores permanentes; e Croce, logo no prefácio do livro, exclui dos seus estudos a música e as artes plásticas italianas da mesma época, que mereceriam julgamento diferente.

Conclusão: é vantajoso estudar a literatura barroca, prestando-se atenção às manifestações do mesmo estilo em outras artes. Os recursos para tanto abundam. Trabalhos recentes de Suzanne Clerox *Le Barroque et la musique,* (Bruxelas, 1948) e M. Bukofzer (*Musique in the Baroque Era,* New York, 1947) esclarecem o estudioso sôbre a música barroca: Monteverde e Purcell, Frescobaldi, Schuetz e Bach. É que estudar o livro de Sedlmayer sôbre a *Arquitetura Barroca Austríaca* (Viena, 1930), que não se baseia em Woelfflin mas sim em Riegl,

escaparia às dificuldades tão debatidas da aplicação dos conceitos de Woelfflin aos fenômenos literários.

O método de encarar o Barroco como fenômeno total apresenta, portanto, grandes vantagens. A resistência contra êsse método, um pouco em tôda parte fora da Alemanha, não é, porém, inexplicável. O Barroco é fenômeno universalmente europeu (e americano); mas revelou-se, como fenômeno total, primeiro na Alemanha, *et pour cause*. Até há relativamente pouco tempo, os próprios estudiosos alemães consideravam a Alemanha, entre 1650 e 1750, como país sem civilização digna dêsse nome, porque não possuía literatura. Mas essa mesma época é a de Schuetz e Bach! Só quando tinham aprendido a incluir no seu conceito de civilização a música, também descobriram a grande arquitetura barroca, de estilo intimamente musical, da Baviera, Suécia e Áustria. E só então apareceram, enfim, também revalorizados os nomes dos grandes poetas Gryphius, Scheffler, Hofmannswaldau, cuja redescoberta precedeu imediatamente a de Góngora, por estudiosos espanhois formados na Alemanha.

Ainda não existe estudo completo sôbre o Barroco como fenômeno total. Mas há vários trabalhos especializados, entre os quais gostaria de assinalar o livro de Franz Borkenau sôbre *A Transição da Época Feudal à Burguesa* (publicado em Paris, Alcan, em língua alemã, 1934), a introdução de Herbert Cysarz à sua antologia *Poesia Lírica Barroca* (Leipzig, 1937), e o livro de Walter Benjamin sôbre *A Origem da Tragédia Alemã* (Berlim, 1928).

Vale a pena comparar com êsses livros umas contribuições mais recentes, de origem não-alemã: o artigo de Kathleen Raine *John Donne and the Baroque Doubt*, na revista *Horizon*, e o novíssimo livro de S. L. Bethell: *The Cultural Revolution of the Seventeenth Century*, (Londres, Dennis Dobson, 1951): a diferença é evidente. Os trabalhos inglêses, positivos de fatos, parecem escritos em estado de inocência, comparados com aquêles alemães,

de visão mais larga, às vêzes algo fantasiosa, abrangendo enciclopedicamente a totalidade dos fenômenos. A fonte dêsse método — que é o de tôda a *ciência do espírito* alemã dos últimos decênios — não é a visão unificadora de Spengler e muito menos a de Taine, embora êste também já tenha antecipado o conceito da homogeneidade de tôdas as manifestações de determinada época, e sim a fonte comum de todos êles: a filosofia da história de Hegel. Êste é o patrono, às vêzes invisível e nem sempre citado, das interpretações ideológicas de Dilthey e dos seus discípulos e dos Benjamin, Borkenau e outros; da ciência literária dos Cysarz, Petersen, Burdach, Franz Scheltz, Rudolf Unger; dos historiadores das artes plásticas como Riegl, Dvorak, Pinder; de economistas como Salin; e de um Groethuysen. Essas análises ideológicas do *Espírito objetivo* da época e das suas expressões, esclarecem as analogias entre a mentalidade do século XVII e a de hoje (veja-se o artigo de Goetz Sellin, na revista "Universitas"; o encontro de um racionalismo altamente técnico com uma angústia religiosa, em época de uma transição social. Em parte, essas analogias são apenas aparentes. Mas ficam evidentes as analogias de expressão artística, sobretudo poética, nas quais reside a atualidade, uma entre outras, do Barroco.

ANTOLOGIAS

Vivemos na época das "seleções". Em compensação, também vivemos na época das antologias. Enquanto a vida da nossa civilização se contrai como a *peau de chagrin* de Balzac, outras fôrças nos parecem aconselhar a limitação ao que é essencial. A pergunta usual dos entrevistadores — "Quais são os três, cinco ou dez volumes que o senhor desejaria levar consigo para o exílio numa ilha deserta?" — esta pergunta dirigir-se-á, um dia, à Humanidade. Êste dia será consagrado às antologias.

Existe uma cujo prefácio promete aos leitores "os poemas mais inspirados da língua". O superlativo parece tautológico. Mas não é tanto assim. "Inspiração" é coisa raríssima. Até os maiores poetas escreveram demais: *Musa invita*. Livros como as *Fleurs du Mal* são exceções que confirmam a regra. O antologista pretende transformar *Obras Completas* desiguais e até literaturas inteiras em um volume assim, todo inspirado. Se o conseguisse, sua antologia seria — conforme Matthew Arnold — "o livro mais precioso do mundo". Mas já se conseguiu isso? E em que língua?

Numa página da *Crítica,* Benedetto Croce justificou sua aversão às antologias (embora êle mesmo tenha organizado a dos poetas italianos barrocos, que é excelente). Os poetas realmente grandes, diz Croce, são raríssimos: três ou quatro num século inteiro. Todos êles juntos não dariam uma antologia. Daí, os antologistas recrutarem poetas de segunda categoria e os "històricamente característicos", revalorizando-os indevidamente em pre-

juízo daqueles grandes. Chega-se a desprezar o conceito "valor" — antigamente se dizia "inspiração" — em favor de outros critérios. Mas êstes nos fornecem algo como uma classificação das antologias.

Há antologias-manifestos, como a *Anthologie de la Nouvelle Poésie Française,* da Editôra Kra, manifesto dos poetas entre Apollinaire e Soupault, incluindo os precursores românticos do surrealismo mas excluindo os simbolistas. Há antologias-revisões como a *Introduction à la Poésie Française* de Thierry Maulnier, revalorizando o grupo de Lyon, a *Pléiade* e os barrocos, em prejuízo dos românticos. Há antologias-histórias como os *Poètes d'Aujourd'hui* de Van Bever e Léautaud, cuja primeira edição de 1900 foi manifesto do simbolismo, enquanto a terceira de 1929 já é desagradàvelmente incolor e no entanto incompleta. E há os *Poèmes Choisis* e *Trechos Seletos* didáticos. O resto é silêncio.

Todos êsses exemplos são da poesia francesa. E em outras literaturas? As antologias da poesia alemã não são boas, sendo "livros para as famílias e a mocidade", organizados por mestres-escola ou pastôres. Não são melhores as antologias italianas, nem as eruditas de um poeta-professor como Carducci. Em espanhol, é de primeira ordem a da poesia moderna, de Federico de Onís. Mas as *Cien Mejores Poesías de la Lengua Castellana,* de Menéndez y Pelayo, só consagraram uns lugares-comuns poéticos e o desprêzo acadêmico a Góngora. Em compensação, a tradição histórica que os antologistas franceses desdenham, vive na Inglaterra. O *Golden Treausury* de Palgrave e o *Oxford Book of English Verse,* compreensivos como são, justificam aquela frase de Arnold sôbre *the most precious book.* O *Oxford Book* está com tôda razão dedicado aos *fellows and scholars of the Trinity College, a House of Learning, Ancient, Liberal, Human.* E através de tôdas as modernizações e ampliações do velho livro continua sempre no fim do volume o

pequeno poema de Richard Blackmore cujo título aparece na capa de todos os livros da "Oxford University Press": *Dominus Illuminatio Mea.*

Que significam essas diferenças nacionais? Ninguém pretende renovar as antiquadas tentativas de construir "espíritos das literaturas nacionais", justamente condenadas por Luigi Russo. Mas o estudo da estranha distribuição das antologias pelas literaturas européias fornece um resultado certo: é diferente a fôrça da tradição. Ora, "tradição" é o contrário de "inspiração", conceito que serve de critério ao antologista. A contradição dialética entre Inspiração e Tradição explica as dificuldades apontadas por Benedetto Croce.

A literatura alemã não possui antologias de autoridade. As antigas, de Echtermayer, Scherer, Gottschall, são horrores do gôsto pequeno-burguês. As mais novas, de Benzmann, de Vesper, são desiguais; o *Tesouro Eterno da Poesia Alemã*, de Borchardt, é personalíssimo. A poesia alemã, assim como o pensamento alemão, não reconhece a tradição; recomeça, de quinze em quinze anos com um grito inarticulado.

A dificuldade de organizar antologias da poesia italiana reside no fato de que a história dela começou com Dante, quer dizer, pelo cume. Todo o resto já seria declínio. Daí a tentação professoral de ressuscitar tradição ainda mais antiga, a romana, ou então, a negação das antologias pelo futurismo. Mas êsse pêso da tradição nunca foi ressentido assim na Espanha. A grande antologia de Menéndez y Pelayo é monumento histórico e estéril como o Escorial; a pequena, das *Cien mejores poesías*, é ibèricamente dogmática. A antologia moderna de Onís foi ato revolucionário ou pelo menos de libertação.

Fama de revolucionários têm os franceses porque não são tradicionalistas. Mas tradicionalismo e tradição não são sinônimos. Do ponto de vista de um tradicionalista, a poesia francesa sempre foi a coisa mais revolucionária do mundo. Deu, no fim da Idade Média, o pri-

meiro poeta moderno: Villon. Revoluções foram o renascentismo da *Plêiade* e o romantismo de 1821, assim como o simbolismo e as sucessivas ondas modernistas. A tradição da França é a permanente revisão dos valores, da qual Sainte-Beuve é o símbolo personificado. As melhores antologias francesas são manifestos de partidos poéticos.

Na Inglaterra, porém, a Tradição é instituição nacional assim como a Oposição de Sua Majestade. Refere-se a um fato especìficamente inglês a declaração de Gerald Bullett: "O *Oxford Book* e o *Golden Treasury* são acontecimentos principais da nossa história literária". Nessas antologias aparecem, reunidos, Chaucer e Spender, Shakespeare e Donne, Milton e Pope, Burns e Blake, Wordsworth e Shelley, Keats e Hardy, separados por abismos mentais sem que se percebesse quebra da tradição poética. A linguagem do conservador T. S. Eliot é a mesma do revolucionário Spender, e a Inglaterra tôda parece um *House of Learning, Ancient, Liberal, Human.* Nas antologias inglêsas desaparece a contradição entre Inspiração e Tradição, assim como na sociedade inglêsa se equilibram a personalidade livre e a coletiva. Por isso, o *Oxford Book* é "um dos livros mais preciosos do mundo". Representa uma tradição: mas cada verso exprime a inspiração pessoal — *Dominus Illuminatio Mea.*

A QUEDA DE CAMUS

Também no Brasil um novo livro de Albert Camus era, até há pouco, uma sensação. Contribuíram para tanto a visita do escritor ao nosso país e, depois, a crítica entusiasta e incompreensiva do seu *Homme Révolté* por um ignorante laureado. Hoje, na Europa, seu novo romance interessa apenas a um círculo limitado de críticos e literatos. Entre nós, ninguém falou de *La Chute*. Justificar-se-ia essa indiferença?

Camus é dos escritores mais significativos do nosso tempo. Até seu fracasso — se fôr o caso — merece atenção e simpatia. Principalmente se o enrêdo de *La Chute* diz respeito (ou pretende dizer respeito) a todos nós, embora o caso de Jean Baptiste Clamence seja algo estranho.

Êsse grande advogado parisiense, homem bonito, rico e generoso, defensor das causas de viúvas e órfãos, possuía tudo que é necessário para ser feliz: inclusive uma consciência tranqüila. Certa noite, atravessando a Pont des Arts, ouviu algo como uma gargalhada. Virou-se. Não viu ninguém. Foi uma iluminação. Naquela mesma ponte, numa outra noite, há muitos anos, Clamence viu uma mulher jogar-se no Sena. Talvez pudesse salvá-la. Não fêz nada. Tornou-se culpado. Agora, como por um golpe, reconhece que todos os seus sentimentos nobres sempre foram apenas máscaras do seu egoísmo, da sua covardia. — A partir dêsse momento, virou outro homem. Abandonou a advocacia. Procurou a companhia de re-

ceptadores, cáftens e prostitutas. Enfim, retirou-se para Amsterdam, *réfugié dans un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries, prophète vide pour temps médiocres, Élie san Messie... couvrant d'imprécations des hommes sans loi qui ne peuvent supporter aucun jugement.* Fixou sua residência num obscuro bar no Zeedijk, no bairro do pôrto, esperando quem pudesse servir-lhe de confessor.

O livro é mesmo essa confissão, feita a nós outros: retrato e espelho ao mesmo tempo, *portrait de tous et de personne,* oferecido para que os ouvintes se reconheçam no espelho e se julguem assim como Jean Baptiste Clamence se julgou. Não há salvação? Talvez: se aquela cena com a suicida chegasse a repetir-se. Mas agiria de maneira diferente? *Brr... l'eau est si froide! Mais rassurons! Il est trop tard, maintenant, il sera toujour trop tard.*

Camus, grande talento de ensaísta e crítico da nossa época, já fêz várias descobertas notáveis: em *L'Étranger,* descobriu o amoralismo do nosso tempo; em *La Peste* descobriu a possibilidade de uma esperança; em *L'Homme Révolté,* descobriu o remédio moral contra a política. Agora, porém, desmente-se, declarando que não fêz descoberta nenhuma. E tem plenamente razão.

Pois *L'Étranger* foi adaptação de uma velha peça de Zacharias Werner para o ambiente e o estilo de ficção surrealista; *La Peste* poderia ter sido adaptação de um romance do escritor italiano De Angelis à experiência da ocupação da França; *L'Homme Révolté* foi adaptação das velhas teses da direita francesa e uma polêmica contra Sartre. Agora, *La Chute* desmente tôdas as generosidades humanísticas daqueles livros. Mas o desmentido não é mais original que as afirmações. Desde Nietzsche, tôda a Europa conhece a duplicidade das chamadas virtudes. Na França, porém, já sabem o mesmo há quase 300 anos até os meninos que a escola obriga a decorar os aforismos de La Rochefoucauld sôbre a *vertu* como máscara do *vice.*

Mas assim como aquêles outros casos antes merecem ser chamados coincidências do que plágios, assim seria precipitado afirmar que *La Chute* apenas coloca em cena a conhecida psicologia dos ressentimentos. A queda de Jean Baptiste Clamence não é um caso clínico, observado com a frieza de um cirurgião de almas. Camus pretende tirar conclusões práticas, impondo-as aos seus possíveis leitores. Mais do que nunca sua atitude é de profeta, *clamans in deserto*. Seu Clamence é um *Élie sans Messie*, porque é seu próprio Messias, proclamando pelo ato uma verdade salvadora.

A salvação, conforme Camus, não está com os ricos, felizes, nobres e generosos que foram a primeira companhia de Clamence. Talvez a salvação antes esteja com os receptadores, cáftens e prostitutas que foram, depois, sua segunda companhia. Assim diz: *Parce que je désirais la vie éternelle, je couchais avec des putains et je buvais pendant des nuits*. A frase lembra certos trechos do Evangelho, vistos através dos romances de Dostoievski, sobretudo das *Anotações do Subsolo*, cujo herói também espera em lugar suspeito a possibilidade de confessar-se. Mas em Dostoievski a base da doutrina da salvação pelo pecado e pela comunhão com os pecadores é o dogma cristão-eslavo da responsabilidade de todos nós por todos os outros. O valor religioso e moral dêsse dogma reside no seu universalismo. A história de Jean Baptiste Clamence só é capaz de ilustrar a doutrina universalista se o seu caso fôr típico: o caso de todos os homens; ou, pelo menos, o caso de todos os homens dêste tempo, pois a mais não pode aspirar o ficcionista contemporâneo.

O romance de Camus tem essa pretensão. Não se pode entender de outra maneira a afirmação de que o retrato de Clamence é *portrait de tous et de personne*. Mas será isto verdade?

Depois do enrêdo do livro, das suas complicações psicológicas e implicações morais, já está na hora para

também considerar os aspectos formais: composição e estilo.

É uma obra de visão retrospectiva; mas não de recordações distantes, de *emotion recollected in tranquillity*. O bar no Zeedijk de Amsterdam não é lugar para isso. A atmosfera é mesmo de *désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries*, uma Amsterdam imunda, sombria, sinistra: lugar de uma confissão, murmurada como na febre da agonia, interrompida por gritos de angústia e terminando em resignação desesperada.

Mas o livro na mesa não corresponde de maneira alguma a essa expectativa. Nada deixa perceber que Camus tenha, desta vez, abandonado as regiões de sua África mediterrânea para refugiar-se no país do claro-escuro de Rembrandt. O tom da narração é calmo, quase clássico como em *La Peste*. E o estilo? Em *L'Homme Révolté* já se tinha notado o novo hábito de escrever de maneira excessivamente aforística, enchendo páginas inteiras de formulações sùtilmente construídas, citáveis. Jean Baptiste Clamence, naquele bar no Zeedijk, também fala em aforismos, quando não em períodos redondos e harmoniosos, elaborados com a paciência de quem evita as cacofonias, procurando chaves de ouro dos parágrafos. É um estilo altamente pessoal: o estilo de Albert Camus. A confissão de Jean Baptiste Clamence não é o espelho que reflete o retrato *de tous et personne*. Reflete apenas a atitude de Albert Camus, penitenciando-se de sua excessiva confiança nas possibilidades morais da condição humana.

Com efeito, a retratação de Clamence é a do próprio Camus. Em *L'Étranger*, o escritor tinha denunciado o amoralismo dos homens dêste nosso tempo, dos *hommes sans loi* dos quais Clamence diz que *ne peuvent supporter aucun jugement*. Retificando-se, Camus tinha-os submetido, depois, ao *jugement* pela *Peste;* e daí surgiram esperanças de salvação, que foram defendidas, em *L'Homme Révolté*, contra o determinismo histórico e sua política.

Agora, Camus retifica-se novamente; em vez de aconselhar a revolta, denuncia a queda. *La Chute* serve à demonstração dessa nova tese. Por isso o estilo do romance é o de um ensaio brilhantemente redigido.

O romance francês dos últimos dez anos tem revelado a tendência de se transformar em ensaio. Aconteceu assim com Sartre. Acontece assim com Camus. Pode-se discutir a possibilidade de demonstrar ou refutar teses filosóficas por meio de personagens e destinos inventados. Em todo caso, quem usa assim o gênero literário da ficção, pensa mais na tese do que nos caracteres e no enrêdo, que chegam a só constituir o fundo da discussão. A arte considerável do escritor Camus consegue conferir a êsse fundo as aparências de uma realidade alucinada. Mas não de uma realidade vista e vivida. Sentimos o *frisson* da cena na Pont des Arts como num sonho, num pesadelo. Não sentimos a autenticidade da cena no bar, no Zeedijk. Assim como a tese do *Homme Révolté*, apenas foi defendida por estratagemas verbais, em parte sofísticos, assim a realidade de *La Chute* não é fictícia, mas sofismada, fingida. É a queda de Albert Camus.

Grande parte da responsabilidade por essa queda cabe à nossa época que recebeu êsse escritor notável da forma em que o recebeu: como um caso sensacional. Ocorre o terrível verso de Hoelderlin: *Dichter in duerftiger Zeit* (Poeta em tempo medíocre). E Jean Baptiste Clamence ecoa: *Prophète vide pour temps médiocres.*

BANDEIRA

Pretendendo fixar em disco alguns dos seus poemas, Manuel Bandeira consultou, quanto à seleção, os amigos. Insisti, então, surpreendendo um pouco o próprio poeta, na inclusão da "Canção do Vento e da Minha Vida".

> O vento varria tudo!
> E a minha vida ficava
> Cada vez mais cheia
> De tudo.

Foi e é difícil justificar essa preferência. São versos felizes, assim como Manuel fêz vários outros, inesquecíveis, gravados no disco e na memória; o final de "Profundamente"; o quarto "intacto, suspenso no ar", da "Última Canção do Beco"; a vida definida como "agitação feroz e sem finalidade" ("Momento Num Café") "a paixão dos suicidas que se matam sem explicação"; e "a vida inteira que poderia ter sido e que não foi".

São versos felizes. Deixam na memória ecos, comparáveis a obras musicais de que apenas um tema, uma melodia fica lembrada. Antes espécie de estado poético do que poesia. Mas poderia haver maior injustiça contra Manuel Bandeira cuja arte consiste justamente em estruturar sua emoção? Devemos a Manuel Bandeira o esfôrço de estruturar, por nossa vez, aquelas nossas emoções desordenadas, impondo-se-lhes aquela mesma ordem secreta que transforma em estrutura coerente o volume inteiro das *Fleurs du Mal* ou dos *Canti* de Leopardi ou

então, num plano diferente, aquelas grandes obras líricas que são as tragédias gregas.

Mas qual seria essa ordem? Talvez a cronológico-biográfica? Começando-se com a melancolia do poeta que "fêz versos como quem morre", atravessando-se os países do *Carnaval* e de *Pasárgada,* até se levantar a *Estrêla da Manhã?* Seria a ordem do poeta; mas não a nossa. O que nos importa, a nós, são as conclusões.

Mas o que tem a poesia com conclusões? Ocorre o mais sinistro daqueles versos "felizes": aquêle sôbre "a paixão dos suicidas que se matam sem explicação." A poesia, drama de uma alma, também não explica nada.

Contudo, a palavra "drama", nessa definição (mais uma) da poesia, evoca considerações de ordem diferente. *What poetry,* diz T. S. Eliot, *is not dramatic? Even the minor writers of the Greek Anthology are dramatic* (T. S. Eliot, *Selected Essays,* p. 51). Uma definição que se aplica igualmente a um Sófocles e a um epigramatista comovido é bastante ampla para podermos considerá-la como certa. Ninguém acharia, talvez, à primeira vista, dramática a poesia de Manuel Bandeira: mas, sim, trágica.

Talvez só um preconceito, consagrado pelo tempo, não nos deixasse ver que os trágicos gregos não fizeram outra coisa senão transformar a "agitação feroz e sem finalidade" da vida das ruas de Atenas em idéia "intacta, suspensa no ar". Mas o modernismo, nunca renegado, de Manuel Bandeira, não seria incompatível com essa suposta tragicidade?

Bom, isso depende do conceito que a gente faz de uma tragédia. Enquanto fôr definida como conflito violento que acaba eliminando os contendores, então... — Mas isso — embora acontecendo assim em alguns dos maiores exemplos da espécie — não é definição da tragédia e sim do *Grand Guignol,* do dramalhão. À verdadeira tragédia aplicam-se, muito melhor, as palavras de um

estudioso italiano: *La desolata dignità del suo pessimismo vuol dire alla nostra angoscia una parola fraterna.* *
Se conseguíssemos estruturar, conforme êsse conceito, o livro ideal do nosso poeta, então o volume abriria, talvez, com "a vida inteira que poderia ter sido e que não foi" — para terminar depois de o *vento ter varrido tudo* com outra vida que —

> Ficava cada vez mais cheia
> De tudo.

Eis a palavra com que o poeta nos despede, *parola fraterna* na verdade — um *Ave, frater, atque vale.*

(*) E. Turolla, *Saggio sulla poesia di Sofocle,* p. 209.

CRÍTICA LITERARIA

O desaparecimento, sem dúvida só temporário, da crítica literária dos jornais brasileiros já tem fornecido oportunidades para queixas amargas da parte de poetas e ficcionistas que não encontraram a valorização esperada de suas obras; mas notou-se menos o grande mal de que a falta de uma tábua de valores rigorosamente mantida contribui para isolar a literatura brasileira no quadro da literatura universal contemporânea. Outros esperam e desejam agora o advento de uma crítica nova, em moldes diferentes. Há muita confusão. Até é difícil resumir a discussão, (enquanto merece êsse nome) pelo outro grande mal das letras brasileiras, o de que todos, críticos e criticados, se conhecem pessoalmente, convivendo numa atmosfera de amizades, ressentimentos e rancores. Por isso será preferível não citar nomes. O velho La Bruyère, traçando os *caractères* de seus contemporâneos, também já os alcunhou de nomes pseudo-antigos; hoje, e entre nós, êle diria: Alceste deseja a renovação integral da nossa crítica literária pelos métodos anglo-americanos, enquanto Philémon deseja manter a boa tradição francesa; Ménalque prefere os filósofos alemães, sobretudo quando traduzidos pelos espanhóis do "Fondo de Cultura Económica" e da "Revista do Occidente", enquanto Clitandre adverte contra a incompreensão poética dos famosos críticos italianos; Alceste, porém, admite as contribuições, à crítica moderna, de várias nações enquanto as encontra citadas no excelente apêndice bibliográfico

da *Theory of Literature*, de René Wellek e Austin Warren e assim tudo parece em paz, quase como nos versos de Paul Fort, *Alors on pourrait faire une ronde autor du monde, si tous les gens du monde voulaient s'donner la main.*

Mas, infelizmente, não é tanto assim. Tendo eu mesmo já lutado pela adoção de novos métodos críticos, anglo-americanos especialmente, e reconhecendo agora melhor as causas do insucesso fatal da tentativa, adquiri o direito de afirmar que os nossos desejos de renovação (assim como os de conservação) correspondem ao estado de inocência paradisíaca, anterior à confusão babélica das línguas.

Penso num amigo que não encontrou "nada de novo" nos ensaios críticos de T. S. Eliot porque desconhece os poetas e poemas re-interpretados pelo crítico assim como as interpretações anteriores. De nada lhe valeria, portanto, o estudo de um livro como *The Armed Vision* em que Stanley Edgar Hyman resumiu, de maneira inconvenientemente polêmica, os métodos da nova crítica anglo-americana. Da mesma maneira, àliás, como para o adepto desta última, só é de valor relativo, apenas uma contribuição a mais, a coleção de estudos intitulada *Filosofía de la Ciencia Literária*, que os espanhóis traduziram do alemão, porque os autores se referem principalmente a exemplos tirados da literatura alemã. E para que existem, então, fora da Itália, os três volumes de *La crítica letterária contemporanea*, de Luigi Russo, em que se fala constante e quase exclusivamente de problemas dantescos e leopardianos? Quase parecem ter tido razão os tradicionalistas franceses do século XIX para os quais *ce qui n'est pas français, n'existe point.* Pois, aí, as traduções não adiantam. A confusão babélica é completa. As mesmíssimas palavras, derivadas da mesma raiz latina, quando chegam a fazer parte do vocabulário crítico, adquirem em cada uma das principais línguas acepção diferente.

Por exemplo, *structure*, em francês, significa a construção conscientemente deliberada de romances e peças dramáticas, enquanto o têrmo inglês *structure* se refere à unidade de forma e expressão num poema, estudada em Donne ou Wordsworth e exemplificada no modêlo longínquo e inatingível de Dante. Os críticos anglo-americanos discutem, a êsse respeito, sobretudo a significação das metáforas, ao passo que os alemães, falando de *Struktur*, pensam naquela totalidade da expressão do "Espírito objetivo" à qual dão o apelido de *Stil*. Os italianos, porém, estudam sobretudo a relação "poesia e não-poesia", chegando a ver na *strutura* aquilo que, poèticamente, não tem importância ao lado dos episódios líricos do poema — quer dizer, o resultado das suas polêmicas em tôrno de Dante é exatamente o contrário do que pensaria um crítico americano como Ransom.

Como explicar essa confusão dos têrmos? Os antecedentes históricos contribuíram para tanto: Descartes não é Hegel, e Coleridge não é Vico. Mas, antes de tudo — forjaram-se as armas da crítica literária conforme os objetos da crítica; e aí se trata de criações caracterìsticamente nacionais. O crítico francês não deixará nunca de pensar na tragédia bem construída de Corneille e Racine, no romance ou nos períodos bem construídos de Balzac ou Flaubert. O crítico anglo-saxônico, cuja tarefa principal será sempre a de encontrar as leis secretas que regem o mundo multiforme de Shakespeare, precisa esclarecer aquelas ambigüidades que constituem a milagrosa riqueza poética da língua inglêsa. Mas nada disso adianta ao crítico alemão, em face de uma literatura que é mais pensamento cristalizado do que *emotion recollected in tranquillity*; ao passo que a distinção nítida de poesia e filosofia é o problema mais urgente dos críticos cujos objetos principais são os poetas-filósofos Dante e Leopardi. E por tudo isso não se pode falar em "contribuições" no sentido de esforços que se completariam mùtuamente. Não, assim não é possível fazer *une ronde autour du*

monde, porque não há desejo nem possibilidade de *se donner la main*.

Em têrmos menos líricos poder-se-ia afirmar o seguinte: certas falhas da crítica tradidional francesa, quando aplicada a obras literárias brasileiras, e a falha certa da nova crítica anglo-americana (ou da alemã ou da italiana) quando aplicada à nossa literatura têm os mesmos motivos: o método crítico não é coisa que se possa desligar do objeto para cujo estudo foi criada; e muito menos é possível a aplicação mecânica dêsse método a objeto diferente quando êste, no caso a literatura brasileira, já não é mais (como se dizia no século XIX) *une branche magnifique de la littérature française* (e muito menos da anglo-saxônica), mas já adquiriu características próprias. Cada literatura tem ou terá um dia, fatalmente, sua crítica própria. O verdadeiro problema crítico da literatura brasileira não pode ser colocado em têrmos franceses ou inglêses mas só em têrmos brasileiros. O mesmo aconteceu, aliás, com a excelente crítica literária escandinava, quase completamente ignorada no resto do mundo, e que só se tornou conhecida com o "internacionalista" Brandes cuja atuação coincide com o aparecimento dos valores universais Ibsen, Jacobsen e Strindberg em meio de um ambiente ainda provinciano. É preciso esperar dias melhores, assim. Só então — *on pourrait faire une ronde autour du monde, et tous les gens du monde voudront s'donner la main.*

CANAÃ REVISITADA

Os escritores espìritossantenses não possuem, parece, senso de publicidade. Existem alguns excelentes; tenho a honra de conhecer pessoalmente alguns dêles, apreciando-os devidamente. Mas não fazem alarde do seu Estado. Assim aconteceu que o Espírito Santo se tornou famoso, nas letras brasileiras, por um romance, obra de jovem maranhense que fôra, por acaso, nomeado juiz municipal em Pôrto do Cachoeiro. Lá, Graça Aranha conheceu os problemas da colonização no Interior do Brasil. E escreveu *Canaã.*

Tem quase 50 anos de idade, êsse romance. Mas com muita razão, embora só em certo sentido, Agripino Grieco acha que a obra não envelheceu. Continua muito lida. Sobretudo os jovens da província, ao se iniciarem nas letras, ficam impressionados com o forte sabor regionalista do romance, com a gravidade das discussões em tôrno dos problemas e do futuro da nação. Por outro lado, já ninguém vai repetir o forte elogio pronunciado por Anatole France: *Canaã* seria "o romance da América". Hoje — temos Lima Barreto, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Otávio de Faria — não se falaria mais, a respeito de *Canaã,* em "romance do Brasil". Mas então, considerando-se o cenário dos acontecimentos novelísticos, seria *Canaã* o romance do Espírito Santo?

A Crítica brasileira moderna deixa poucas dúvidas. Olívio Montenegro fala de "romance que vive hoje do prestígio do seu passado" e de "tipo do romance meda-

lhão". Prudente de Morais Neto, tampouco acha que seja grande romance; mas considera *Canaã* como "livro capital". Lúcia Miguel Pereira adota essa mesma distinção, explicando: o romance teria os defeitos inerentes às obras que aspiram à grandiosidade; mas *Canaã,* embora envelhecido, teria importância histórica.

Fala-se de "revisão dos valores do passado". As opiniões citadas revelam que, no caso de *Canaã,* já não é preciso rever o valor absoluto da obra. Mas e o seu valor histórico? Afinal de contas, que vem a ser isso? Conforme as melhores lições da moderna crítica italiana, o valor histórico de obras literárias baseia-se na coincidência de uma experiência profunda do autor (os alemães dizem *Erlebnis*) com a experiência fundamental de sua época. Êsse "momento histórico" cristalizado em *Canaã,* é preciso revelá-lo para que se chegue a um julgamento histórico e, conseqüentemente, justo.

Quase todos os críticos da obra não a querem considerar como romance de tese, mas sim como romance de idéias. O autor não teria pretendido impor-nos, como suas, as idéias que se discutem em *Canaã,* ou então, não teria conseguido isso. Se traduzirmos essa opinião para a linguagem técnica do crítico inglês David Daiches, que aponta o elemento de retórica, de "querer convencer o leitor", em todo romance chegamos à conclusão seguinte: por mais eloqüente que Graça Aranha tenha sido, sua "retórica" não foi bastante forte; só convence leitores inexperientes, sintoma infalível dessa insuficiência desigual. Ou antes, é um mosaico de estilos diferentes. O início é calmamente descritivo, quase épico. As discussões que enchem grande parte do romance, parecem ensaios dialogados. Os capítulos sôbre a colonização alemã no Espírito Santo aproximam-se da reportagem. Há episódios de sabor naturalístico. E o fim é francamente simbolista. Essas diferenças justificam uma operação cirúrgica: vamos, a título de experiência, desmembrar a obra.

No início, o imigrante alemão Milkau e seu guia indígena entram, caminhando, no interior do Espírito Santo. Depois: Milkau e seu patrício Lentz discutem o futuro das raças, do Brasil e da humanidade; observam a decadência física e moral dos brasileiros, em contraste com o vigor da colonização alemã no vale do Rio Doce. Essas diferenças raciais revelam-se, simbòlicamente, numa festa na qual as danças brasileiras têm de ceder às alemãs. Nessa mesma festa Milkau conhece sua patrícia Maria, cuja história chega a encher, quase, o resto do livro: é uma pobre criada, seduzida e abandonada pelo filho dos donos, colonos alemães que são, por sua vez, maltrados e roubados pelos corruptos oficiais da Justiça brasileira; depois dêsse episódio administrativo, continua a história de Maria que dá à luz em circunstâncias miseráveis, sendo perseguida pelos colonos e por aquela Justiça como assassina do filhinho. Só neste momento reaparece Milkau, querendo salvá-la: fogem para o sertão que se afigurava como terra da promissão ao imigrante, mas só encontram o horror cósmico da floresta virgem e as mais elementares condições de sobrevivência.

Faltam-me todos os elementos para reconstituir a criação gradual das partes tão diferentes desta estranha obra. Só seria possível reconstituição "imaginária", a partir do momento em que o jovem juiz municipal Graça Aranha chegou em Pôrto do Cachoeiro. Por vários motivos, sua chegada foi acontecimento notável: primeiro, pela profunda impressão produzida no futuro autor de *Canaã;* depois, porque essa sua experiência teve e tem significação representativa. Pouco antes, Euclides fizera experiência algo semelhante. E desde então, numerosos jovens intelectuais brasileiros experimentaram choque parecido ao conhecer o interior. A muitos entre êles a experiência sugeriu romances; mas, sendo mais ou menos fugitivo o contacto, vestiram suas impressões de reminiscências livrescas. Também no caso de *Canaã* essas reminiscências podem ser apontadas.

Iniciar um romance, introduzindo-se o leitor no ambiente por meio da viagem de uma ou duas pessoas para o lugar onde se passará o enrêdo, é processo antigo: pertence a Walter Scott, e também aparece em romances de Alencar. Mas Graça Aranha realizou sobretudo bem essa introdução porque êle mesmo realizara aquela viagem. As discussões ideológicas que seguem, revelam a pouca profundidade do germanismo da Escola do Recife: o sonhador idealista Milkau e o nacionalista orgulhoso Lentz são cópias dos tipos com que os alemães apareciam aos franceses antes e depois de 1870. A história de Maria é reedição da tragédia de Margarida (sem Fausto); lògicamente, ela é vítima dos próprios colonos alemães, embora essa circunstância não combine bem com o quadro, esboçado pelo autor, do progressismo alemão e da corrupção dos brasileiros. Esta última não tem, aliás, nada de nacional; o comportamento escandaloso dos oficiais da Justiça também poderia figurar no *Affaire Crainquebille*, de Anatole France, publicado quase ao mesmo tempo que *Canaã*. Aí Graça Aranha exprime as idéias e a indignação da sua época, enquanto a cena do parto já era, em 1901, ligeiramente anacrônica, zolaesca, lembrando certo trecho do *Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Mas o fim do romance é retòricamente simbolista, de um falso simbolismo como apontou Nestor Vítor, porque Graça Aranha, perseguido pelo espectro da experiência no interior, não soube resolver seu problema, que ficou atrás dêle como "momento histórico".

Nem o sabiam resolver seus sucessores. A influência de *Canaã* é sensível no regionalismo posterior, embora não muito forte. Além das cenas descritivas impressionava os leitores a atitude moral e intelectual do romancista: o gôsto pela discussão de idéias vagas e o pessimismo quanto ao futuro da nacionalidade, antecipando o de Paulo Prado. Regionalismo *plus* idéias vagas *plus* reminiscências literárias *plus* pessimismo: eis muito romance brasileiro até hoje. Mas a experiência fundamen-

tal de Graça Aranha foi o contacto com o interior, dinamizado pelo contraste com a colonização estrangeira. O fraquíssimo símbolo da vitória das danças alemãs sôbre as brasileiras, na festa, e o estilo de reportagem na descrição do "progresso" alemão revelam bem que Graça Aranha, com tôdas as suas qualidades de fina sensibilidade estética e inteligência crítica, não possuía imaginação criadora. Se o trocadilho não fôsse de mau gôsto, dir-se-ia: visitou o Espírito Santo, mas não foi visitado pelo espírito santo da criação novelística. *Canaã* não é o romance da América nem do Brasil.

Esperemos que tampouco fique sendo o romance do Espírito Santo que produzirá um dia, melhor.

COSTAGUANA

Recentemente Irving Howe sugeriu nova leitura crítica da obra-prima de Conrad, o romance *Nostromo.*

É verdade que o crítico americano leu-o com o espírito possuído pela atualidade política contemporânea, do romance sem prestar a devida atenção às preocupações morais do romancista. Mas a sugestão foi boa. Reli *Nostromo* (cito a 2.ª edição das Obras Completas, Dent) : eis aqui o resultado.

Não é possível resumir o enrêdo dessa obra vasta, quase épica. O centro do romance é a mina de prata, a cujo serviço se perdem as almas mais honestas. Personagem de fundo do quadro é o velho italiano Viola, o garibaldiano que ainda tem fé no idealismo revolucionário do século XIX, em barricadas, bandeiras e na liberdade. Personagem de primeiro plano é o engenheiro Gould que só acredita nas revoluções materiais, industriais. Eis os estrangeiros na República de Costaguana, país que Conrad inventou: panorama da América Latina.

A situação geográfica de Costaguana parece-se com a da Colômbia, sacudida pelas guerras civis no tempo (1904) em que Conrad escreveu a obra. A atmosfera antes é a de uma das pequenas repúblicas da América Central. No romance, o intelectual afrancesado Martin Decoud, observador cínico que anda falando mal do seu país, descreve-o como o cenário de "uma ópera bufa na qual os personagens cômicos, os ministros, generais e

bandoleiros, derramam sangue verdadeiro e acreditam, ainda por cima, intervir no destinos do mundo" (pág. 152).

No momento em que começa o romance, o país está sendo governado por um presidente liberal, " esperança de todos os homens honestos" (pág. 117), que acontece serem os conservadores, os aristocratas e latifundiários. Chefe dêsse partido liberal é Don José Avellanos, grande jurista e orador, inimigo do militarismo (pág. 136), autor de uma obra *50 Anos de Desgovêrno;* seus objetivos são "a paz, a prosperidade e um lugar honroso, para Costaguana, na comunidade das nações civilizadas" (pág. 140).

O ponto fraco do regime é o respeito exagerado do presidente pelo talento militar dos seus generais, "talento misterioso porque seu exercício não depende da inteligência" (pág. 144).

Graças a êsse respeito torna-se preponderante o ministro da guerra, General Montero.

A imprensa costaguanense costuma falar de uma escaramuça em que o general fêz massacrar um bando de salteadores, como "a façanha militar mais heróica dos tempos modernos" (pág. 39). Essa vitória dá ao general o direito de fazer discursos de laconismo surpreendente, como o seguinte: "A honra do país encontra-se nas mãos das fôrças armadas. Será fielmente preservada." (pág. 120).

Que significava êsse discurso? "Talvez o general exigisse apenas a justa participação de sua pessoa no desenvolvimento econômico do país. Por que não lhe confiaram uma missão diplomática na Europa?" (pág. 182). Mas essas missões estavam reservadas aos filhos das boas famílias. De modo que se sentia roubado um homem como o General Montero. Daí sua simpatia com os outros roubados desta terra de Costaguana, os índios, os mestiços, os negros, os analfabetos. Roubado também

se sentia um homem meio culto como Pedro Montero, o irmão do general. Plebeu de origem, não tinha os recursos para levar em Paris a vida de um intelectual voluntàriamente exilado como Martin Decoud. Só estêve na Europa quando perseguido pela polícia por motivo de um desfalque. Aproveitou o tempo para ler umas obras ligeiras sôbre Napoleão III; desde então só costumava falar em democracia plebiscitária e cesarismo autêntico. (pág. 405).

Idéias dessas inspiraram a famosa proclamação do General Montero: "Justamente indignado com a opressão dos estrangeiros que enriqueceram em nosso país, o povo de Costaguana, etc. etc." (pág. 42). Foi a revolução. Os populares invadiram a casa de Don José Avellanos; e as provas da obra *50 Anos de Desgovêrno* foram rasgadas pelos analfabetos. Os chefes dos liberais foram, no entanto, os primeiros que cumprimentaram o vencedor, pondo-se à sua disposição: para "preservar vidas e a propriedade" (pág. 235) e para "salvar as preciosas aparências das instituições parlamentares" (pág. 367).

E "Viva Costaguana!" gritou o papagaio. Pois os papagaios são muito humanos (pág. 82).

O objetivo imediato da quartelada fôra a mina de prata; a mina à qual o engenheiro Gould sacrificara seus dias e noites, seus nervos e a paz da alma de sua mulher. O inglês compreendeu a necessidade de pagar impostos e comprar ministros. Mas "ser roubado em nome da Justiça, isto excede as possibilidades da imaginação de um inglês" (pág. 56). Aproveitando a coincidência da verdadeira Justiça e dos seus interêsses materiais, financiou a contra-revolução que expulsou os generais e os demagogos. A ordem constitucional foi restabelecida. E começou uma era de prosperidade para a mina e para o país.

Mas por isso não ficou mais feliz o povo de Costaguana. Os estivadores do pôrto que antigamente só en-

travam em greve nos dias de corridas de touros (pág. 95), agora se organizavam em sindicatos. E "a mina de prata começou a pesar tão gravemente sôbre os ombros do povo como antigamente o desgovêrno das fôrças bárbaras" (pág. 511).

O romance de 1904. Cinqüenta anos depois, parece profecia. Mas foram poucos os conhecimentos sociológicos do romancista, por volta de 1875, na América do Sul. O panorama de Costaguana é, quase inteiramente, obra da imaginação do romancista.

Como obra da imaginação poética (Croce diria: "fantástica") tem vários níveis e sentidos: o que se reflete na imparcialidade do romancista, com respeito aos personagens que são as suas criaturas. No romance, todos têm razão; e ninguém tem razão inteiramente. As idéias de Don José Avellanos, autor de *50 Anos de Desgovêrno*, são generosas e justas. Mas a encarnação material dessa Justiça abstrata é a mina de prata (pág. 402). Por isso os analfabetos explorados pela mina também têm sua parcela de razão, destruindo as provas daquela obra histórico-jurídica, embora servindo, com isto, à pseudo-revolução do caudilhismo bárbaro que, por sua vez, prepara o caminho da evolução econômica, acabando com a letargia dos latifundiários conservadores (pág. 91).

Embora adivinhando admiràvelmente o sentido dos movimentos políticos e sociais na caótica República de Costaguana, não teve Conrad o intuito que Howe lhe atribuiu: o de escrever um romance político. "A sabedoria do coração não tem relação alguma com a construção de teorias nem com a defesa de prejuízos" (pág. 67). O intuito de Conrad foi o de todo verdadeiro romancista: simbolizar, dentro de um ambiente imaginário que reflete a realidade, atitudes e relações de significação humana.

Seus personagens principais não são o General Montero nem Dom José Avellanos. São Gould e Nostromo, os homens que sacrificaram a interêsses materiais suas

almas. Mas "não há paz no desenvolvimento de interêsses materiais. Êstes têm suas leis particulares, desumanas porque baseadas em conveniências e, por isso, sem a continuidade e a fôrça que só se encontram num princípio moral" (pág. 511). Conrad foi moralista. Suas preocupações morais não se manifestam, porém, em discussões e sim na representação de um mundo completo, povoado de criaturas humanas: Costaguana.

DOM PIO, ESPANHOL DE QUATRO COSTADOS

Todos falam mal dêle. Quando morava em Itzea, no país dos vascos, atribuíram-lhe o mau-olhado; e as meninas, vendo-o passar, persignaram-se, dizendo: *Que viene el hombre malo de Itzea.* Até os estrangeiros sentiram isso nas suas obras, como conta êle mesmo: *En Londres, en la casa donde yo vivía, había un señor que sabía el español muy bien y me dijo que le prestase un libro mio para ver si le convenía traducirlo. Me dijo después que este libro podía servir para un público de irlandeses, pero para un público inglés no. No me explicó qué entendía por un público de irlandeses, pero no debía tener una idea muy elevada de ellos.* E não foi a única vez que o homem se tornou vítima de preconceitos raciais, Pompeyo Gener, grande ensaísta ibérico, chamou-o de *ogro finés injerto en godo degenerado.* Afirmam que o "ogro" estava encantado com êsse insulto, dando gargalhadas satisfeitas; pois, substituindo-se o "finés" (teoria particular de Gener) por "ibérico" e precisando-se o "godo" como "visigodo", aquela frase insultuosa seria a definição do que Don Pio Baroja é: um espanhol de quatro costados.

Espanhol, quer dizer oposicionista. E a maneira de Don Pio fazer oposição também é falar mal de todo mundo. Não há estudo ou artigo sôbre êle em que não caiba a frase de Bagaria: "Seu futuro está no aeroplano. Andará pelos ares, indagando, quando tiver de baixar à terra: "Haverá por aí um lugar de que eu não tenha

falado mal?" Os outros, naturalmente, se vingam. Êle era contra a monarquia; chamaram-lhe de anarquista. Depois, êle era contra a república; chamaram-lhe de fascista (embora testemunhas tão insuspeitas como Ramón Gómez de la Serna e o exilado Gabriel Trillas o tenham defendido contra esta última acusação). Na verdade, Baroja ficou sempre coerente na sua atitude, aquela do náufrago espanhol que, pisando a terra duma ilha desabitada, gritou: *Se hay gobierno en esta isla, soy contra.*

Um homem contra todos os governos e contra seu próprio tempo. Isso também se revelaria através das *Memórias* recém-publicadas do septuagenário, sôbre as quais ainda pretendo escrever. Por enquanto, serve-me de base a estranha auto-antologia *Páginas Escogidas*, trechos seletos e comentados por êle mesmo, edição da Casa Galleja, verdadeiro manifesto do homem da grande geração de 1898 contra tôda essa geração dos Unamuno e Machado, Jiménez e Azorín, Miró e Ortega. Êles eram naturezas poéticas, inclinadas para o simbolismo, ou então críticos radicais, progressistas. Don Pio Baroja, reagindo contra a corrente, devia afigurar-se "reacionário" aos progressistas. E numa época de grandes vitórias da poesia ficou êle, obstinadamente, naturalista. Pois o naturalismo também pode ser definido, afinal, como uma maneira literária de falar mal de todo mundo.

Don Pio Baroja conhece êste mundo, em que se internou profundamente sem sacrificar nunca a independência. Foi médico numa aldeia do país dos vascos: mas médico sem clientes. Foi proprietário de uma padaria em Madri, mas escrevendo capítulos de romances no reverso das faturas dos repartidores que fiscalizava. Depois, aceitaram-no nos cafés da boêmia literária, mas *La puerta que estaba abierta volvió logo a cerrarse para mi.* Como não, se continuava a falar mal de todo mundo? Êle mesmo conta a história da sua briga com o dramaturgo revolucionário Dicenta, contra o qual escrevera artigo, chamando-o de obscurantista! *Dicenta una noche*

estando en el Café de Fornos, interpeló a un joven y le provocó a discutir, creyendo que era yo. Aqui, le gritaba Dicenta, vamos a discutir eso. — Yo no tengo que discutir con usted, dijo el joven asustado. — Si, señor, porque usted ha afirmado que yo no tengo ideas revolucionarias. — Yo no he afirmado eso nunca. — Como que no?, usted no es Pio Baroja? — Yo no, señor. — Dicenta dió media vuelta. Después, se hizo amigo mio, pero nunca mucho, porque creía que yo no le reconocía todo su mérito. Y era verdad. Era verdade, e sempre Baroja escapou, desta ou doutra maneira. "Fui-me embora", "fui a Córdoba", "fui a Gibraltar", "resolvi de repente viajar", essas expressões voltam sempre naquele livro, quando se trata de explicar as origens dêste ou daquele romance.

Êsse homem a quem Alejandro Sawa chamou *aldeano bruto de esqueleto torcido y cuerpo de tuberculoso,* chegou aos 75 anos como caminhante infatigável, percorrendo a Espanha tôda como um pícaro do século XVII, meio escritor, meio vagabundo. Como escritor, também parece daquele século, pelo menos quanto à fecundidade de um autor de digamos 200 romances — a fecundidade proverbial dos grandes escritores espanhóis. Chamaram a Lope de Vega, autor de 1 200 comédias, *monstruo de la naturaleza.* O *hombre malo de Itzea* também é um monstro da natureza; e monstruoso é o seu mundo, tão monstruoso aliás como é a realidade que êle refletiu com a crueza de um naturalista obstinado.

No início, Baroja cultivou aquêle naturalismo que a gente de então aprendeu em Zola. A aldeia de camponeses decadentes e sempre alcoolizados, em *La Casa de Aizgorri,* ainda podia passar por motivo de protesto social. Naturalismo misturado com certa dose de romantismo à maneira francesa (sempre caro a Baroja) fêz do *Mayorazgo de Labraz* um livro quase popular, aquêle que abriu ao autor os cafés da boêmia literária. E parece-nos muito familiar o sujo cortiço madrilenho em *La Busca.* Os ambientes de Baroja são variados, os seus

personagens inumeráveis. O velho mundo vasco, em *Zalacaín el aventurero;* a burguesia de província, em *La Feria de los discretos;* os marinheiros fantásticos, em *Las Inquietudes de Shanti Andia*, e os tristes exilados espanhóis em Paris, em *Los últimos románticos*, os estudantes amalucados, em *El árbol de la ciencia;* os anarquistas de rua e de salão, em *La dama errante*, romance que descreve o famoso atentado contra o rei da Espanha, todos êles são fotografias da realidade. A descrição de um jantar de operários bêbedos com uma criada e uma prostituta, altas horas da noite, numa taverna de Madri, e logo depois a descrição do entêrro de um anarquista, os eloqüentes discursos junto ao túmulo e a triste volta à cidade (em *Aurora roja*) já não são fotografias, dão a realidade *elle-même*; até hoje me parecem cenas a que assisti pessoalmente, tão forte é a fascinação embora o autor nunca usasse nenhum recurso de "persuasão", de eloqüencia, nem uma palavra que provoque participação sentimental. O cume dêsse naturalismo barojiano é o romance *Mala Hierba*: ninguém esquecerá nunca a excursão dêsses vagabundos madrilenhos com as suas mulheres que dispõem de um pouco de dinheiro, para assistirem ao fuzilamento de um soldado, o autor nem diz por que crime; a mistura de curiosidade sádica e mal-estar no estômago; depois do espetáculo horrível, o jantar com muita bebida e muitas canções obscenas numa bodega fora da cidade; e de repente o suicídio inexplicável e inexplicado de um dos rapazes, assistido pelos outros com a maior indiferença.

Tudo isso, tão natural como se fôsse experiência de todos os dias, e no entanto, perfeitamente absurdo. É um naturalismo fiel e fantástico, dir-se-ia kafkiano; a fascinação que exerce é sinal do nosso tempo, e não é bom sinal.

Antes de tudo, é um naturalismo antiliterário sem nenhuma preocupação de estilo nem sequer de "sentido superior" dos acontecimentos. É assim: e basta. O pro-

testo contra essa realidade incrìvelmente ordinária não se exprime por meio de palavras; reside na impassibilidade do autor não explicando nada, que transforma a mesma realidade em absurdo fantástico. E assim, real e fantástica ao mesmo tempo, é a maior obra de Baroja, as *Memorias de un hombre de acción*, biografia romanceada de uma figura histórica, de um parente seu, Don Eugenio de Aviraneta, que passou a vida viajando sem fim e fazendo revolução sem finalidade, 22 volumes de "fui-me a Gibraltar" e "resolvi de repente viajar", sem resolver-se nada. Ocorrem ao leitor as palavras de Azorín sôbre a comédia espanhola do século XVII: *...un torbellino rápido y violento de gentes que gesticulan, manotean, gritan, corren, retornan al sítio de donde habían partido. Un torbellino!* O romance definitivo de Baroja chama-se *El gran torbellino del mundo.*

"Definitivo" é modo de dizer. A muita *acción* daqueles *hombres de acción* não dá nenhum resultado. No fundo, é inação. Há muitos anos atrás, quando Ortega y Gasset ainda era o porta-voz da geração nova, a absurda inação dos personagens agitados de Baroja afigurava-se-lhe como defeito enorme do romancista. Mas depende da interpretação. Porque "ação inativa" não é mera *contradictio in adjecto* e sim a definição de uma atitude perfeitamente possível, embora a muitos pareça inadmissível: "ação inativa" é a definição da atitude estética. E essa atitude é tão especìficamente espanhola como aquêle *torbellino* da comédia espanhola.

Conta Gabriel Trillas que um burguês digno, no "Ateneo" de Madri, lhe dizia certa vez: *Baroja no ha construído nada.* Isso deve ter causado a Don Pio a mesma satisfação que o *ogro finés injerto em godo degenerado.* Porque a mesma censura se dirige há séculos contra o país dêsse espanhol de quatro costados. "A Espanha não construiu nada; é, com efeito, um anacronismo no mundo utilitário, êsse país que só criou uma coisa durável: a sua arte, a sua literatura. Mercadorias

inúteis no mundo de hoje. Oposição agitada, mas ineficiente, assim como a de Baroja que é escritor espanholíssimo. Tão espanhol que é preciso recorrer à literatura do *siglo de oro* para encontrar têrmo de comparação.

Baroja, naturalista? As suas obras, de naturalidade perfeita, parecem borrões em que a realidade se registrou; o próprio autor falando de *Mala Hierba,* acha que ela parece, *como casi todas mis novelas, un borrador.* Mas são tôdas fantásticas, irreais até a absurdidade: Baroja, não encontrando nos arquivos de Madri as datas necessárias sôbre Eugenio de Aviraneta ("os documentos todos estavam transformados em pó e os funcionários todos foram tomar café"), inventou as aventuras, no entanto muito históricas, do *hombre da acción.* Êsse realismo fantástico é uma maneira bem espanhola de protestar contra a realidade não-fantástica. O portador dessa mensagem espanhola é o pícaro.

Os romances picarescos de Alemán, Espinel, Quevedo exprimem o protesto fantástico contra a Espanha poderosa do século XVII. Os romances picarescos de Baroja exprimem protesto fantástico contra a poderosa civilização científica do século XX, que êle descreveu em *El árbol de la ciencia* como a escola do suicídio. Baroja, assim como a Espanha, é um anacronismo. Os seus romances só *podían servir para un público de irlandeses, pero para un público inglés no. No me explicó qué entendía por un público de irlandeses...* — mas hoje todos nós parecemos irlandeses, gritando com tôda razão: *Se hay gobierno en esta isla, soy contra.* Baroja voltou à atualidade. Mas a atualidade de Baroja não é bom sinal... — vejo que já começo também a falar mal do *hombre malo de Itzea,* dêsse espanhol de quatro costados.

ELOGIO DE OURO PRÊTO

Tendo visitado as grandes e as pequenas cidades de arte, as pequenas e mais admiráveis, sobretudo, Bruges, Ravena, Toledo, Assisi — voltei da Europa, cheio de admiração e saudades de Ouro Prêto.

Depois de ter escrito estas linhas, já posso pedir que se faça uma diferença: não desejo ser confundido com os estrangeiros que admiram por obrigação a Guanabara, nem com os agentes da boa vizinhança que acham tudo ótimo, nem com certos europeus que, no afã de conquistar amizades, já compararam o Aleijadinho a Bernini.

Antes de elogiar Ouro Prêto assim como merece, é preciso descontar as falsas admirações. O Aleijadinho não foi um Bernini, embora os profetas de Congonhas tenham certas altas qualidades que as obras de Bernini justamente não têm. E as igrejas barrocas de Minas carecem do que é elemento característico do Barroco europeu: não têm cúpulas. Certas comparações não têm cabimento. Em Ouro Prêto não se encontram quadros de Memling como em Bruges; nem murais de Giotto como em Assisi; nem os Grecos de Toledo. A riqueza em obras de arte de primeira categoria é infinitamente menor. Tampouco encontramos em Ouro Prêto algo comparável aos mosaicos de San Apollinare Nuovo ou com o túmulo da Galla Placidia, em Ravenna; lá é outro o pêso das tradições históricas.

No entanto, Ouro Prêto impressiona profundamente a quem já viu tudo aquilo. Não seria uma Bruges nem uma Ravenna nem uma Toledo. Mas na Bélgica, na Itália, na Espanha tampouco há uma Ouro Prêto.

As obras de arte reunidas em Ouro Prêto já foram objetivamente estudadas. Basta analisar, psicològicamente, os motivos da forte impressão que nos causa a cidade.

Os motivos não podem ser, no caso, os mesmos que comoveram tanto, há pouco, o eminente escritor português Vitorino Nemésio. Quem escreve estas linhas, não tem lastro luso. Mas, sim, herança européia. A paisagem de Ouro Prêto, assim como a de Mariana e Sabará, é alpina: as montanhas e florestas lembram as da Suíça ou do Tirol. Certa vez, numa manhã fria de inverno, em Sabará, eu me acreditava conduzido como por um golpe de mágica, para uma cidadezinha nas montanhas tirolesas, chamada Hall: o mesmo clima, a mesma paisagem, as mesmas ladeiras, o mesmo estilo das velhas casas burguesas, o mesmo estilo barroco das igrejas e das esculturas sacras...

E não se esqueça o fato de que Hall foi, na Idade Média, um centro da mineração de ouro há séculos exausta. A analogia é perfeita.

Hall é apenas um exemplo entre outros. Existem mais cidades assim nos Alpes austríacos. Nenhuma delas produziu um artista comparável ao Aleijadinho. Também, são menos suntuosas as igrejas. Mas há um outro têrmo de comparação: são cidades mortas.

Ora, de cidades mortas não quero mais ouvir durante muito tempo. Estive em Bruges num sábado, de tarde, quando a gente faz compras nas lojas, bastante americanizadas aliás; não poderia ser maior a vivacidade dêsse povo, movimentando-se como num quadro de Brueghel. A grande praça de Toledo, o Zocodover, não inspira pròpriamente idéias de cemitério castelhano, antes de mer-

cado oriental. E raramente se ouviu barulho maior do que o dos italianos em tôrno dos túmulos de Dante e da Galla Placidia. Mas Ouro Prêto, esta sim, é cidade morta.

Não há, nessa verificação, nada de falso romantismo simbolista à maneira de Rodenbach. Só se pretende dizer que Ouro Prêto é muito mais homogênea que aquelas cidades parcialmente renovadas. Talvez seja, também, a influência do turismo, que é intenso em Toledo, por exemplo. Em todo caso, a impressão estética de Ouro Prêto, a harmonia entre a arte, a paisagem e o que poderíamos chamar de historicidade, é mais perfeita. Resta analisar aquela impressão estética.

Já existe bibliografia considerável sôbre a arte barroca em Minas Gerais e suas relações com o Barroco europeu. É justo destacar os dois livros de Paulo F. Santos, estudos exaustivos sôbre o assunto. Em todos os trabalhos dá-se a devida importância ao estudo dos modelos portuguêses de barroco mineiro. No entanto, será conveniente observar que o Barroco foi o último estilo realmente internacional que o Ocidente produziu. É de grande importância o fato de que êsse estilo, definido por Weisbach como a da Contra-Reforma, também se infiltrou nos países protestantes: na Holanda e na Alemanha do Norte. Apesar do grande número de elementos comuns não é possível definir o Barroco: um estilo (que não é só estilo da arte, mas uma totalidade de manifestações) resiste a qualquer tentativa de definição. Quando muito, podem-se destacar alguns dos elementos mais significativos. Por exemplo, a cúpula, que representa a ostentação digamos imperial, tìpicamente barroca. Ora, as igrejas barrocas de Ouro Prêto não têm cúpulas.

Em vez de explicar êsse fato por circunstâncias meramente políticas — as igrejas da Colônia não teriam direito àquela ostentação de poder reservada à Metrópole

— será melhor dizer: as igrejas mineiras não têm cúpulas, porque não são monárquicas nem aristocráticas. Em outras palavras: o Barroco mineiro é arte do povo.

Arte do povo e arte folclórica não são sinônimos. A arte folclórica tem raízes por assim dizer fora do tempo: na Europa, no passado pré-cristão; na América, no passado dos índios (e dos negros). A arte popular, porém, é fenômeno històricamente enquadrado: representa, em cada época, o estilo do período precedente, graças ao maior conservantismo do povo. A arte popular do fim do século XVIII foi barroca, quando nas classes cultas já tinham surgido o Rococó e o neoclassicismo. O fenômeno não é, porém, sinônimo de atraso. O povo também conserva aquêles elementos do estilo culto da época precedente que ainda não estavam exaustos. Tem maior senso de permanência que os adeptos do progresso, tantas vêzes falso. Não é fenômeno de atraso o Barroco digno e sinceramente religioso das colônias americanas ou de cidadezinhas nos Alpes, igualmente afastadas dos grandes centros, numa época em que já triunfou o neoclassicismo, a primeira das falsidades que constituiriam, depois, o carnaval arquitetônico do século XIX. A grandeza do Aleijadinho reside, em grande parte, nessa sua qualidade do artista popular, antimoderno em relação ao seu tempo.

Quem melhor estudou êsses fatos todos, Kurt Freyer, também fêz uma tentativa de definir as particularidades da arte popular. Diz muito bem: a arte popular adota os elementos do estilo precedente de maneira apenas formal ou abstrata, sem que possam alterar o sentido íntimo das tradições representadas. O Barroco sacro do século XVII, na Europa, é, muitas vêzes, escandalosamente profano. O Barroco popular do século XVIII nunca é assim: sempre é digno e sincero. Contribuiu isto muito para a harmonia perfeita de arte, paisagem e historicidade em Ouro Prêto: as igrejas e as esculturas são admiráveis, mas a maior obra de arte é a própria cidade. Pode ser

mencionada ao lado de Bruges, Ravenna, Toledo e, devido àquele tradicionalismo, de Assisi. Depois de ter visto tudo aquilo, ainda vale a pena ver Ouro Prêto.

Dirão que tôdas essas considerações são inspiradas por mentalidade pouco moderna. Mas não será saudável, nesta época civilizadíssima, alguma coisa já não digo de antimoderno, mas de amoderno? Tê-la guardado, fielmente, é a honra da gente mineira.

ENCONTRO COM UMA POESIA POLÍTICA

O trabalho é que não permite à gente ler o que queria; apenas o de que se precisa. Às vêzes porém não se deixa reprimir a saudade do *superflu, chose très nécessaire*, a vontade de fugir da nossa realidade política para outra, poética; e o desejo já parece satisfeito pelo encontro com um daqueles pequenos volumes dourados, alegres como uma tarde de primavera sob o céu da *douce France*, em que se costumam encerrar as antologias dos poetas da *Pléiade*.

A felicidade dessa poesia — e a felicidade que ela é capaz de inspirar — está no seu caráter privado. Ronsard, Du Bellay, Garnier, Baif, Desportes, vivem retirados nos seus sítios povoados de faunos e ninfas cantores do amor mais ou menos platônico e dos campos floridos, grandes amadores de leituras clássicas e do vinho francês. Nas antologias menos oficiais, as de poesia "proibida", também falam das *cent mignardises* que os amantes *pratiquent folâtrement dans les draps*, assunto de atualidade permanente, decerto, mas não política. O remate natural dessas alegrias pagãs é a doce melancolia que pensa, sem susto, na morte:

Il faut laisser maisons et vergers et jardins,
Vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine,
Et chanter son obsèque en la façon du cygne,
Qui chante son trépas sur les bords méandrins.

A profecia nos versos seguintes, da vida imortal do poeta entre os astros, é mais uma reminiscência de lei-

turas clássicas, horacianas no caso; mas a profecia se realizou.

A poesia francesa já se renovou uma vez pelo contacto com a *Pléiade*, quando Sainte-Beuve apresentou os esquecidos Ronsard e Du Bellay como precursores do romantismo. E hoje há quem aponte o parentesco íntimo entre aquela poesia anacreôntica e a "nova simplicidade" nos cristalinos poemas eróticos de um Éluard. Mais uma vez, em nosso tempo, os poetas defenderam *l'honneur des hommes, saint langage*, assim como Du Bellay empreendera a *défense et illustration de la langue française.* Até houve dias em que a poesia era mesmo o último baluarte da *honneur de la France.* E quando Ronsard fala de poetas que morreram cedo —

> Puisque la mort qui nous enterre
> Jeunes nous tue, et nous conduit
> Avant le temps au lac qui erre
> Par le royaume de la nuit

— então evoca, para nós, já não leituras clássicas, mas a imagem de outros poetas que desceram *avantle temps* para o *royaume de la nuit*: os da Resistência.

Poesia de Resistência também teria sido necessária na França do século XVI, devastada pelas guerras de religião. Horrores como o massacre de Amboise (15 de março de 1560) excederam a tudo a que a nossa época assistiu. No *Discours des misères de ce temps* Ronsard pede ao futuro historiador que não esqueça *la haine, la rancour, le sang et le carnage.* As rimas mais terríveis do *Crève-Coeur* de Aragon apenas se comparam à lamentação bíblica de Garnier:

> Notre orgueilleuse Cité,
> Qui des cités de la terre
> Passait en felicité,
> N'est plus qu'un monceau de pierre

versos que nos inspiram o inesperado *frisson* da atualidade política.

A rima, portanto, não é uma solução. Naqueles preciosos volumes dourados não se encontrou o fabuloso idílio. Mas só podia ser assim. A poesia autêntica não se afasta nunca da realidade. Mas distingue-se dos produtos dos rimadores tendenciosos pela atitude. Um poeta da Resistência também podia gritar, com D'Aubigné:

> Venez, célestes feux, courez, feux éternels,
> Volez; ceux de Sodome oncques ne furent tels.

Mas quem seria capaz, hoje, de dirigir-se à morte assim como Ronsard o fêz?

> Je te salue, heureuse et profitable mort!

Aí, o segundo adjetivo, além de encerrar uma lição de poética, exprime algo como a consciência de uma tarefa bem realizada, embora só séculos futuros viessem a reconhecer como foi *profitable* a mensagem do poeta.

A mensagem de poesia política dos *Discours* de Ronsard refere-se à luta fratricida entre católicos e protestantes; mas não é preciso grande esfôrço mental para aplicá-la às lutas do nosso tempo que, baseadas em motivos econômicos, também já degeneraram em guerras de religião. Em todo caso, a atitude de Ronsard é típica, já não digo do poeta mas do intelectual que, embora consciente do seu dever cívico e de sua vocação ideológica, não é capaz de submeter-se à intolerância dos que representam os credos em luta. Ronsard não quer nada com êstes

> Qui disputent en vain de cela qu'il faut croire.

Isso não significa ceticismo. Ronsard é católico. Os protestantes afiguram-se-lhe como revolucionários perigosos que combatem a tirania para se erigirem êles mesmos em tiranos. Admite a pureza das intenções dos pri-

meiros heresiarcas, mas repreende os sucessores e adeptos — *Ah! que vous êtes loin de vos prémiers docteurs!* Tampouco fica cego quanto aos defeitos do seu próprio partido, dos prelados que o poeta deseja ver *de vertus, non de soies habillés* e aos quais lança a advertência ainda não inteiramente inútil: *Ne vous entremêlez des affaires mondaines!* Por mais que a pureza da fé importe ao poeta, a sua preocupação imediata é a devastação da França pela guerra ideológica, pela brutalidade da soldadesca sem consideração pela *mère des arts* e pela *Touraine peuplée des nymphes et des faunes.* Denuncia o fanatismo *qui perd en se jouant un si bel héritage.* Não é o protestantismo o grande inimigo do católico Ronsard mas sim a intolerância dos protestantes, a mesma intolerância que o poeta encontrou no seu próprio partido.

Et Paradis serait une plaine déserte
Si pour eux seulement la porte était ouverte.

Não faltava muito, e a França teria sido realmente *une plaine déserte* assim como é hoje a Europa. Por um instante o poeta pensa em evasão:

Si la religion et la foi chrétiennes
Apportent de tels fruits, j'aime mieux les quitter
Et banni m'en aller les Indes habiter...

Mas essas "Indias" não são o paraíso do seu último sonho. Aqui mesmo, nesta vida e nesta França, seria possivel estabelecer o reino da paz:

O ciel! ô mer! ô terre! ô Dieu, père commun
Des Juifs et des chrétiens, des Turcs et d'un chacun...

Eis em 1563, uma utopia irrealizável, escandalosa para todos sendo todos dominados pelo mêdo dos outros — mas

Il faut que la raison s'exerce en battaillant
Contre la monstrueuse at fausse fantaisie
De peur que vainement l'âme n'en soit saisie

versos que hoje ainda não perderam a atualidade. Mas ninguém compreenderia então, tampouco como hoje, sua esperança final em uma multidão reunida para adotar aquêle *Père commun* —

....multitude
Qui s'assemble en ton nom, franche de servitude...
Et d'un cantique saint chance de race en race
Aux peuples à venir tes vertus et ta grâce.

Ronsard morreu nessa esperança utópica. Vamos admitir, francamente, que não foi uma esperança desinteressada: o poeta aristocrático precisava da paz para viver nos seus *vergers et jardins*, povoados de ninfas, lendo seus livros gregos e usando *vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine* — um mundo de arte está atrás dessas palavras. Daí, a intenção do poeta foi sincera: e a utopia se realizou. Desapareceu aquêle "mêdo" da opinião alheia... Há esperança? Três séculos depois de Ronsard já não seria uma elite aristocrática e sim a multidão, *franche de servitude*, os *peuples à venir* que sustentam *un si bel héritage*... Mas a utopia de tolerância religiosa de Ronsard realizou-se. E tão radicalmente foi esquecido o monstro que hoje em plena guerra de religião, é preciso explicar o que foram as guerras de religião nos tempos de Ronsard. Mas muito mais difícil é explicar, hoje, o que é a paz de Ronsard.

ESPLENDOR E MISÉRIA DOS ÍNDIOS

Quem lê, hoje em dia, as notícias esparsas sôbre assaltos dos ou aos silvícolas e sôbre as dificuldades resolvidas ou criadas pelo Serviço de Proteção aos Índios — certamente o ramo mais remoto da administração brasileira — não reconheceria nunca nos pobres objetos dêsse noticiário os mesmos sujeitos que já inspiraram a imaginação de Gonçalves Dias e José de Alencar; e que até chegaram a sugerir poderosas ideologias e talvez uma grande revolução.

São raros, em nossa literatura historiográfica, os trabalhos que acompanham a evolução de uma idéia. Trabalho assim é *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*, o livro em que Afonso Arinos de Melo Franco estudou o mito do selvagem inocente e feliz, de Montaigne até Rousseau, mito para o qual as notícias inexatas de viajantes e missionários sôbre os índios brasileiros contribuíram de maneira eficiente e talvez decisiva. Foi uma grande ilusão. Mas, enfim, pelas revoluções liberais transformou-se essa ilusão em realidade, embora — como costuma acontecer — um pouco diferente.

Essa tese de Afonso Arinos de Melo Franco sôbre as raízes que o liberalismo moderno tem no mito do selvagem feliz e inocente, parece irrefutável; cá e lá a suposição é a da bondade fundamental da natureza humana. Quando muito, poder-se-ia dizer que nem todos os índios de Afonso Arinos são índios brasileiros; mas isso, evidentemente, não tem importância. O fato principal é a des-

coberta de um "indianismo" ideológico, de inspiração pouco cristã e até heterodoxa porque nega o dogma do pecado original.

No entanto, a tese é capaz de ser completada por outra que, sem invalidar a primeira, revela tendência paralela. Basta lembrar os padres e juristas espanhóis do século XVI que defenderam os aborígines do Novo Mundo contra a exploração e o extermínio pelos conquistadores. Já é bastante conhecido entre nós o livro de Lewis Hanke que trata do assunto *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America;* e acaba de sair, na Alemanha, trabalho de Joseph Hoeffner, cujo título é significativo: *Cristianismo e Dignidade Humana. O Intuito da Ética Colonial Espanhola no Século de Ouro.* Os Bartolomé de las Casas, Fracisco de Victoria e outros eram homens de formação escolástica, medieval. Mas elaboraram idéias sôbre guerra justa e injusta, "espaço vital" e colonização que nos parecem, hoje, muito modernas e atuais. Alphons Verdross chega a encontrar em Victoria todos os conceitos fundamentais do moderno Direito Internacional. Ora, assim como os índios brasileiros contribuíram, embora involuntàriamente, para a formação daquele mito político, assim encontra-se entre aquêles defensores cristãos do índio um grande brasileiro adotivo, embora a posteridade não lhe tenha percebido a modernidade das idéias: o Padre Antônio Vieira.

Já tive oportunidade de escrever artigo sôbre o assunto. Estudaram-se-lhe tanto as famosas "galas do estilo" que, por causa das palavras, se esqueceram as coisas. No entanto, nem é preciso ler a obra completa de Lúcio de Azevedo para saber-se que o Padre Antônio Vieira foi homem "moderno": no Sermão de Santo Antônio, de 1642, exigiu a eqüidade dos impostos, idéia que na época do feudalismo foi bastante audaciosa; e sempre volta a pedir uma administração econômica, honesta e eficiente, em palavras que lembram as proferidas por

Mirabeau, em 1790, do alto da tribuna da Assembléia revolucionária.

Em todo caso, a ideologia política e econômica de Vieira, fruto do ambiente mercantilista de sua época, parece-nos, hoje, muito mais "moderna" que o indianismo literário do século XIX, representado mais tìpicamente pelo conservador José de Alencar do que pelo mestiço Gonçalves Dias. Aliás, já em 1875, Capistrano de Abreu esclarecera de maneira definitiva os motivos daquele indianismo: arranjar para a burguesia nascente uma árvore genealógica, embora romànticamente imaginária, talvez para fazer esquecer, pelo menos durante um momento crítico, a dura realidade, a da escravidão dos negros. Só mais tarde a burguesia, já consciente da incompatibilidade de sua ascensão com a instituição do trabalho servil, baterá palmas para poesia de Castro Alves. Antes, não achara escandalosa a contradição entre a glorificação do índio e a escravidão do prêto. Mas essa contradição também já se encontra no Padre Vieira.

João Lúcio de Azevedo verifica que a escravidão dos negros inspira ao lutador valente contra a escravidão dos índios apenas algumas comparações brilhantes, como a de um engenho de açúcar com o inferno. Mas deixa de observar que essa contradição se baseia na formação escolástica do grande sermonista. *O loqus classicus* dos dois direitos naturais da filosofia escolástica encontra-se na *Summa Theologica.* I — II, qu. 94, a. 5 ad 3: distingue-se o liberalismo do direito natural do estado paradisíaco, antes do pecado original, espécie de anarquia divina, e, por outro lado o direito natural secundário do homem caído cuja queda justifica até certo ponto, as guerras, o despotismo e a escravidão. As raízes dêste duplo direito natural, é preciso buscá-los em Platão e Aristóteles. A Antigüidade também já procurou basear essa teoria em especulações sôbre as origens das sociedades, distinguindo a sociedade dos ciclopes que teriam vivido isolados, sem lei nem rei, e outra sociedade que

descende de Adão, primeiro *pater-familias* * Na época barroca no século XVII, a teoria adâmica serviu, em Filmer e outros, para provar o direito divino dos reis, enquanto a teoria ciclópica forneceu oportunidades em Hobbes, Locke, etc., para demonstrar o fim daquela era selvagem pela conclusão de um tratado, no qual os *ciclopes* desistiram da guerra permanente, cedendo seus direitos ao Estado. Estamos em plena "sociologia barroca".

É ciência abtrusa esta, ocupada em organizar genealogias fantásticas dos reis, provar a origem hebraica das línguas modernas, etc. Ainda em Vico se encontram resíduos daquilo. Mas o nome do grande filósofo italiano basta para revelar que a imaginação daqueles pseudo-sociólogos deu alguns resultados. As premissas eram erradas; o desconhecimento da complexa organização tribal dos selvagens permitiu tecer comparações entre os ciclopes e os índios, aí os encontramos de novo, como avós involuntários da democracia moderna. Pois a teoria da fundação do Estado por um tratado é a base histórica do nosso direito constitucional, do ramo especìficamente burguês da jurisprudência. Por outro lado, podia A. M. Knoll (*Os Juros na Escolástica*, 1932), demonstrar que as discussões sôbre a graça divina, entre jesuítas, dominicanos e jansenistas, estavam ìntimamente ligadas aos debates sôbre a proibição canônica dos juros, por cuja abolição parcial se procurou possibilitar aos católicos a participação nos negócios do capitalismo nascente. Em tudo, por êsse aristocrático e teológico século XVII prepara o futuro aburguesamento da sociedade. Eis o que explica a relativa modernidade do Padre Antônio Vieira e suas atitudes contraditórias quanto à escravidão dos índios e dos pretos.

Contra tôdas as aparências, o assunto ainda não perdeu a atualidade. Despida das vestes teológicas, a teoria

---

(*) O estudo de Eduard Norden sôbre a Germânia de Tácito, 1923.

dos dois direitos naturais ainda pode servir para justificar ou explicar a simultaneidade de liberalismo político e de opressão econômica. Mas nessa história já não entram os silvícolas.

É significativo o fato de que a emancipação definitiva dos índios foi realizada por Pombal, o aburguesador. O problema já tinha perdido a importância econômica. No ambiente da economia liberal, só ficou, para os silvícolas, uma espécie de esmola caritativa: o Serviço de Proteção aos Índios.

Sic transit gloria mundi. Crianças felizes ou ciclopes temíveis, os índios foram objeto de uma ilusão jurídica que se transformou em ideal político. Mas acabaram sujeitos de uma ilusão administrativa.

ESPÍRITO LIGEIRO

Será difícil decidir qual a verdadeira nacionalidade de Ferdinando Galiani. Era francês, êle que passou a melhor parte da vida em Paris, pensando, conversando e escrevendo em língua francesa? Era italiano, êle que nasceu e morreu na Itália, pertencendo ao corpo diplomático do Rei de Nápoles e ao pessoal eclasiástico dum Papa, que, então, também era um príncipe italiano? Será mais exato chamar-lhe napolitano, a êle que escreveu um livro, cheio de amor e saudades, sôbre o dialeto da sua província, e que encarnou o tipo do homem — artista, palhaço e filósofo, em sua pessoa — que a fantasia dos séculos imagina crescer na paisagem luminosa ao pé do Vesúvio.

Será mais justo chamar-lhe grego. Aquêle povo conserva até hoje, depois de dois milênios e meio, certos vestígios inconfundíveis da colonização grega. Até hoje, a vida pública em Nápoles se passa na rua, entre discursos políticos e pequenas representações burlescas. É verdade que Benedetto Croce não ensinava na *Agorá*, na Piazza Giuseppe Garibaldi ou na Villa Nazionale; mas até hoje os camponeses da região de Nápoles celebram a vindima, sentando-se nos ramos das árvores, como fizeram os seus antepassados da Nova Grécia. Em todo caso, se Ferdinando Galiani era grego era-o no sentido em que o século do rococó entendia a Antiguidade grega: como festa eterna de alegria artìsticamente moderada, festa de nudismo idílico e inocente, com certa dose de cinismo confessado. Como napolitano, Galiani asseme-

lhava-se aos inúmeros maestros, cantores, bailarinos e palhaços italianos que fizeram então a delícia de tôdas as côrtes européias; havia em tôrno dêles um não sei quê de ligeireza divina, da música de Cimarosa e Paesiello ou, se quiserem, de Mozart: música celeste e embriaguez dissoluta do *Don Giovanni*, antes de o "convidado de pedra" anunciar o terrível despertar revolucionário. Os italianos daquela época, cosmopolitas perfeitos, não tinham, antes da Grande Revolução, a consciência da sua nacionalidade, ou antes constituíam uma nação internacional, orgulhando-se por pertencerem à nacionalidade do soberano internacional, do Papa, a cujo exército internacional o *abbé* Galiani também pertenceu. Não convém, aliás, traduzir *abbé* por "abade"; na tradução, volatiliza-se o pó da peruca, e transformam-se em exercícios estilísticos as modulações da voz do *causeur* espirituoso. Como *abbé*, Galiani é francês. A sua cidade é Paris, então o centro da última civilização internacional, e que será em breve — Galiani morreu em 1787 — o centro da primeira revolução internacional.

O *abbé* e *causeur* Galiani, impossível num outro ambiente que não aquêle, aristocrático e crepuscular, estava cheio de pressentimentos do que ia acabar com o seu mundo. Como todos os "espíritos da vigília", mal deixou obra escrita, obra definitiva. Escrevia menos do que conversava — e como conversava, provocando gargalhadas intermináveis nos salões parisienses. Conversa escrita é também a sua correspondência preciosa com Madame d'Épinay, cuja morte desligou de Paris o napolitano, exilado em Nápoles. Italiano? Francês? Galiani não pertence a nenhuma nação nem literatura. O seu espírito ligeiro está suspenso no ar, como espírito puro.

É por isso que Galiani é mal mencionado, e apenas em recantos escondidos, nas histórias literárias francesa e italiana. Os historiadores da economia política lembram o seu nome como estudioso dos assuntos da moeda e do comércio do trigo; cem anos depois, Nietzsche cha-

ma-lhe "o homem mais profundo e mais perspicaz do seu século". Mas nunca a tradição francesa o esqueceu inteiramente, êle que foi considerado, em companhia de dois outros estrangeiros — o Príncipe de Ligne, belga, e Harry Heine, renano — como encarnação do chamado "espírito parisiense". Galiani parece representante do tipo do *abbé* galante e espirituoso — fantasma para cuja destruição êste artigo pretende contribuir; mas realmente antecipa qualquer coisa do *abbé* Jérôme Coignard, êsse Galiani que, moribundo, disse aos circunstantes preocupados com a sua fé na imortalidade da alma: "Os mortos enfadam-se terrìvelmente; lá de baixo mandaram-me um convite para eu descer quanto antes, para distraí-los um pouco." Acho, porém, que Galiani tem também qualquer coisa que dizer aos vivos.

Sainte-Beuve, no segundo volume dos *Lundis*, esboçou o retrato do pequeno *abbé*, arlequim na batina, cheio de *charme* e contudo personagem quase sem sexo; cita o contemporâneo Marmontel: "Galiani era o mais bonito pequeno arlequim que a Itália produziu; mas sôbre os ombros dêsse arlequim repousava a cabeça de Maquiavel". Julgamento espiritual e moral, ao mesmo tempo. Galiani não conheceu muitos escrúpulos, na vida; gostou mesmo de dinheiro. Mandou ao Papa uma coleção de pedras vulcânicas do Vesúvio, com as palavras bíblicas: *Commandez que ces pierres deviennent des pains* (Mat. IV, 3); e recebeu uma prebenda rendosa. Mas o pobre *abbé* gostou do dinheiro só para tornar-se independente, para poder dizer impunemente os seus inúmeros ditos maliciosos sôbre as coisas mais solenes, dos quais são testemunhas a correspondência e a tradição oral. É cético: "O homem tem cinco órgãos para lhe indicarem prazer ou dor; não tem órgão algum para lhe dizer se uma coisa está certa ou errada." Disse, antes de Linguet e Anatole France: "A Lei, majestosa e equitativa, proíbe aos ricos e aos pobres, igualmente, dormir sob as pontes e roubar pão." É um desiludido da política: "Os

súditos hão de pagar caro o prazer de serem bem governados." E, às vêzes, juntou frases como: "A natureza joga com dados falsos", que ficaram incompreendidas.

Sainte-Beuve considerou Galiani como *défroqué* espirituoso, como cético desiludido; como epicureu amável que disse: "É melhor existir mais ou menos do que não existir." Notou-se pouco o ligeiro frêmito nas palavras que pronunciou após a morte de Madame d'Épinay: *On ne survit pas à ses amis*; ou na confissão: *Il faut apprendre à endurer l'injustice et à supporter l'ennui.* Mas antes de tudo, está em contradição evidente com o retrato convencional de Galiani o seu estudo da economia política.

Quando Galiani se confessou do livro *Della Moneta*, publicado em 1749 sob anonimato, ninguém quis acreditar. E do êxito do *Dialogue sur le Commerce des Blés*, Voltaire zombou, como indício de que *la nation française s'ennuie.* Mas aquêles escritos não são tediosos. É suficiente relê-los para que se fique surpreendido com a vitalidade do pensamento que expressam.

O inimigo, atacado por Galiani, é o mercantilismo: a doutrina que mediu o bem-estar da nação somando as fortunas particulares, sem ligar para a distribuição entre as classes: a doutrina que apreciva a industrialização artificial, intervindo o Estado através da criação de barreiras aduaneiras. Galiani sabe que *uno no può arricchire senza che altro impoverisca.* Não se alegra com os preços altos dos quais gostam as "classes conservadoras"; interpreta-os como indício de inflação monetária, causada pela industrialização artificial. São conceitos e interpretações que na nossa época de neomercantilismo ainda não envelheceram. Antecipando Keynes, Galiani recomenda a estabilização dos preços sem considerações deflacionalistas em favor da moeda, e antecipa-se ainda mais recomendando o monopólio estatal do comércio de trigo. A industrialização só vale enquanto a máquina economiza o trabalho braçal do homem. Na economia política, não é o dinheiro que importa, mas o *altro*, o homem.

Dêste modo, êsse Shaw do século XVIII propaga verdades profundas da economia social em forma de ditos espirituosos. Mas há em Galiani, além disso, qualquer coisa de espírito profético. Em 1778, quando a guerra de independência norte-americana ainda parecia aos europeus tão insignificante como hoje uma revolução no Paraguai, Galiani já escrevia: "Assistimos ao comêço da maior revolução do mundo; trata-se da seguinte questão: a Europa continuará a dominar as Américas, ou a América dominará o mundo. Eu aposto pela América." Reconhece, como fatal, uma revolução na França; mas prevê, em conseqüência da revolução burguesa, o nacionalismo, o militarismo e o capitalismo. Em todo caso: "Quem modificar, na França, o regime do comércio do trigo, implantará novo regime político". Parece uma antecipação da interpretação materialista da história.

Seria Galiani um *abbé*? Certo espírito falso, um esfôrço terrível de fazer graça, contribuiu para deformar um fato da história social de alta significação. Como foi que tantos *abbés* serviram, como precursores, propagandistas, ou soldados, àquela revolução inevitável? O *abbé* do século XVIII era um indivíduo eximido das ligações nacionais pela farda internacional da Igreja, que o colocou também numa situação esquisita entre as classes sociais. "Não me entrego, disse Galiani, a nenhum ministro nem sequer ao diabo; eu pertenço só a mim mesmo. Colocado numa situação fora das diferenças sociais, o *abbé*, homem vestido de batina, traje algo feminino, quase não participa da diferença fundamental entre os homens, da diferenciação dos sexos, conforme a famosa frase inglêsa: *There are three sexes — men, women, and clergymen.* O abbé do século XVIII era espírito algo anárquico, fora das disciplinas sociais; era o "clero" da época, o representante de todos os injustiçados que não começaram a vida em posição social privilegiada. Mas, *l'injustice produit à la fin l'indépendence.* Dêste modo, o representante da Igreja dogmática tornou-se

propagandista do espírito cético, dum relativismo renovador. Aos mercantilistas que juravam por Colbert, Galiani respondeu: É preciso seguir Colbert, sem imitá-lo; eis uma distinção importante, embora muitos homens não a compreendessem. Para nós, hoje, é preciso fazer não o que Colbert fêz mas o que Colbert faria hoje." É um relativismo, capaz de revolucionar o mundo, embora professando fórmulas tradicionais. Por isso, "muitos homens não o compreenderam". Não comprenderam as distinções que o estudo da história impôs a Galiani; consideraram-no reacionário, e êle lhes respondeu: "Estou passando pela experiência humorística na qual o público, em vez de desdenhar os falsificadores da minha verdade, se dirige contra mim que revelei a falsificação; poderia irritar-me, mas prefiro rir-me". É o espírito do riso que lhe garante a capacidade de estar contra a época: "Eu pertenço só a mim mesmo."

Em Galiani, êsse espírito livre estava aliado a uma natureza de artista, embora misturada de arlequim napolitano: o grande *causeur* era um ator representando o papel de si próprio. Da capacidade de ator, de encarnar-se em personalidades alheias, tirou aquelas descobertas psicológicas que Nietzsche admirava — a descoberta das compensações e dos ressentimentos. Mas Galiani não se revolta contra isso: *Il faut vivre avec ses maux.* Professa certo vitalismo: "O homem foi criado para gozar ou sofrer os efeitos, sem poder adivinhar as causas. O homem tem cinco órgãos para lhe indicarem prazer ou dor; não tem órgão algum para lhe dizer se uma coisa está certa ou errada." Está contra as verdades absolutas, dogmáticas. É o primeiro pragmatista; não hesita em avançar até a um ficcionalismo audacioso, considerando a Natureza como tecido de erros, do qual temos que libertar-nos gradualmente: "A Natureza joga com dados falsos."

Como a frase sôbre Colbert ("o que Colbert faria hoje") dá testemunho do perspectivismo histórico de

Galiani, assim o seu pragmatismo coloca-o em oposição ao racionalismo do seu século; isto é também o que o distingue do racionalista Shaw que é tão pesadamente wagneriano como Galiani é ligeiramente mozartiano. Contra o idealismo ingênuo do século XVIII, Galiani é um realista napolitano, de substância grega. Qualquer coisa do ambiente comercial das cidades antigas, meio gregas, meio fenícias, aparece na sua compreensão genial dos motivos econômicos da burguesia; e é mesmo pensamento antigo, da *pólis* grega, a idéia do monopólio do comércio de trigo. Galiani é uma cabeça política.

"Sôbre os ombros dêsse arlequim repousava a cabeça de Maquiavel." Galiani professa a explicação maquiavelística da história, interpretada como modificação da *fortuna* pela *virtù;* do determinismo social pela ação dialética, diríamos hoje. Gostava de defender Maquiavel contra a imagem errada que os séculos fizeram dêle. Maquiavel não é o mestre da política sem escrúpulos; a falta de escrúpulos é dos outros e não é uma política inteligente, porque afinal não dá proveito. "Na política, os imbecis escrevem o texto, e os inteligentes fazem o comentário." Galiani é realista. É contra as promessas irrealizáveis, "os súditos hão de pagar caro o prazer de serem bem governados" — o que é, ao mesmo tempo, a censura mais eficiente contra a loucura de "eficiência" dos governos totalitários. Na época da burguesia ascendente, Galiani está contra o abuso das palavras *Povo* e *Liberdade* pelos futuros capitalistas; adverte que "A Lei majestosa e equitativa proíbe aos ricos e aos pobres, igualmente, dormir sob as pontes e roubar pão". Sabe inevitável a Revolução, mas com tôdas as conseqüências, revolucionárias e reacionárias. Com o seu século, acredita no progresso, mas sem jurar que seja sempre um progresso para o melhor. Porque a vitória da boa causa não lhe parece garantida pela organização do Universo, pela Natureza. Contra o seu século embebido de rousseaunismo, Galiani desconfia da Natureza que nos dotou de tantas ilusões

óticas e outras. É a opinião dum homem que se criou ao pé do Vesúvio traiçoeiro, a opinião de que "a Natureza joga com dados falsos." O que importa, para o homem, não é a Natureza, e sim a Civilização, as obras do homem, a emancipação da Natureza — aliás, na bôca do profeta da independência americana, um programa bem americano. Ou, para aplicar os têrmos de Maquiavel, que Galiani usa: importa corrigir a *fortuna* pela *virtù*.

Essa noção da emancipação do homem exclui a fé ingênua no progresso automático. Implica uma interpretação dialética da história, dentro do que era possível antes de Hegel e Marx. Galiani sabe apenas exprimi-la, num ponto crucial da história, por uma frase meio lírica: "Queda das nações? Que significa isso? As nações não se encontram em cima nem embaixo, e não caem. Mudam de aspecto. Seria melhor falar em fases."

Galiani, "o homem mais profundo e mais perspicaz do seu século", é exemplo magnífico da singular capacidade crítica da inteligência pura num espírito livre. Mas está longe de ser um observador frio. O seu sentimento também é profundo, se bem que não sentimental. É o *altro* que lhe importa, o homem. Outra vez, é bem grego êsse antropocentrismo. É grega também a sua falta de nacionalidade e de sentido de nacionalidade. Talvez Galiani tenha sido o último homem antigo; e como os últimos filósofos da Antiguidade, é também um "cínico", num sentido muito especial, de realista imperturbado. Não é modêlo nem exemplo, êsse espírito ligeiro; é um homem ambíguo: sabe o novo, o futuro, mas apega-se ao velho mundo aristocrático, do qual faz parte, porque, como italiano, é uma natureza de artista. Reconhece bem a impossibilidade, quase cômica, dessa posição, e por isso fêz-se cômico, tornou-se ator do seu próprio espírito. Da ambigüidade de sua posição liberta-se num riso inextinguível, como os acordes metálicos que acompanham o "convidado de pedra" anunciam o fim do júbilo dissoluto, em *Don Giovanni*.

FARSA E TRAGÉDIA DE BRANCATI

Um velho, funcionário da prefeitura duma pequena cidade na Sicília, no tempo de Mussolini, não quis entrar no partido fascista. Na verdade era o último garibaldino da região. Mas como pretexto de sua resistência serviram-lhe seus velhos pés, sempre doloridos, que seriam apertados demais nas botas que completavam a farda da milícia fascista. Certo dia, porém, foi nomeado prefeito um fascista intransigente que impôs, com ameaças, ao velho o sacrifício de calçar as botas. Durante três anos, os pés do velho doeram muito. Depois, caiu Mussolini. Todos os membros do partido fascista na cidade foram julgados por um tribunal do povo. Inclusive o pobre velho. O presidente especialmente impiedoso do tribunal foi o *leader* da Resistência na região: um ex-fascista, aquêle prefeito.

Eis a novela *Il Vecchio con gli Stivali*, um dos maiores sucessos de livraria na Itália do após-guerra. Também foi filmada. A sátira amarga tornou célebre seu autor: Vitaliano Brancati.

Brancati morreu há pouco, com 47 anos incompletos de idade. Acaba de sair pòstumamente sua maior obra, o romance *Paolo il Caldo*, com prefácio de Alberto Moravia. Uma surprêsa de primeira ordem. O público italiano e a crítica estavam acostumados a considerar Brancati como autor de espirituosas farsas satíricas, de forte sabor regionalista, siciliano. O último romance, porém, é sombrio, e até trágico.

A melhor introdução ao assunto talvez seja uma conferência que o próprio Brancati pronunciou em Roma,

pouco antes da sua morte. O assunto é: "A tirania e o humorismo". A conferência vale como auto-retrato.

As ditaduras e tiranias, disse Brancati, produzem, na literatura, os personagens típicos. A censura e os outros recursos de opressão impõem aos escritores a maior simplificação, vedando-lhes a originalidade. Pouco original e artìsticamente simples: eis uma definição do classicismo, que é o estilo literário mais propício à criação de tipos. Os clássicos da literatura universal, o fanático, o hipócrita, o bajulador, o delator, o avarento, o misântropo, o puritano, o hipocondríaco, o parasita, o mulherengo, foram criados sob a tirania, pseudodemocrática das Cidades-Estados da Grécia, sob a tirania das pequenas repúblicas italianas da Renascença, sob o absolutismo de Luís XIV. Êsses tipos cômicos são como a essência de uma sociedade na qual os indivíduos não passam de títeres. Mas são cômicos. Sua comicidade é a libertadora saída de emergência do Espírito que, na extrema miséria política, sabe garantir a sobrevivência da dignidade humana.

Como grandes criadores de tipos assim, Brancati citou Plauto, Molière, Beaumarchais, Gogol. Mas também pensava em seu próprio caso de escritor formado sob a tirania fascista. Um dos tipos cômicos de Brancati é aquêle velho com as botas. Mas seu tipo preferido é o mulherengo, o Don Juan. Essa preferência revela que a literatura satírica de Brancati não está dependendo da intervenção de modas políticas, como foi o fascismo. Romances seus como *Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell-Antonio* poderiam passar-se em qualquer tempo e sob qualquer regime, contanto que fôsse na Sicília. No maior dos escritores sicilianos, no grande Verga, também já aparece o mesmo tema (todo mundo conhece a *Cavalleria Rusticana,* embora não a novela original, mas apenas o libreto de ópera tirado dela). Nas obras de Brancati, o donjuanismo virou símbolo da Sicília, província oprimida pelo conformismo político, social e religioso. A vitalida-

de siciliana não encontra outra saída senão a erótica. Brancati é escritor siciliano, regionalista.

Vitaliano Brancati foi siciliano: filho de uma província atrasada cujas condições de vida são, em parte, as do século XVII, em parte as da Idade Média e até da Antigüidade. Nas ilhas costumam sobreviver, como sabem os zoólogos e botânicos, as espécies já extintas em outra parte. A Sicília é ilha separada do resto da Itália e do mundo pelas ondas do mar que foi o de Ulisses e do apóstolo São Paulo. Na Sicília sobrevivem resíduos da vida urbana grega, do ruralismo romano, das épocas dos bizantinos, dos árabes, dos normandos, dos suábios, dos franceses, dos espanhóis, dos Bourbons. E o fundo é africano. Ao regionalismo siciliano oferecem-se tôdas as condições para a criação de valores universais. Seu primeiro grande mestre, Giovanni Verga, foi um aristocrata, inspirado por profunda compreensão pelos sofrimentos do povo. Desde então, a ilha se modernizou muito, superficialmente, sem se alterar a base feudal de sua vida. Reflexo dessa duplicidade é a dúvida com respeito à própria identidade, na obra de Pirandello. E Brancati também foi um caso assim.

Brancati, sendo poeta nato, tinha a nostalgia poética de sua velha província. Daí sua inclinação para o idílio rústico e para os temas jocosos. Mas, sendo homem de cultura européia e moderna, leitor assíduo de Proust e Gide, não podia deixar de observar com olhos muito críticos sua terra. Também sentia, como os personagens de Pirandello, duas ou mais almas no seu peito. Tinha começado como satírico à maneira de Gogol. Mas os seus temas eróticos antes são os de um leitor apaixonado de Stendhal. Enfim, virou um Stendhal às avessas: em vez de escrever para os *happy few*, dirigiu-se aos *many sad* do nosso tempo. Eis seu último romance, *Paolo il Caldo.*

Paolo Castorini foi filho de uma grande família de Catânia, família de ricaços que nunca trabalhavam, glu-

tões, bêbados, mulherengos. Diferente só foi seu pai, homem de temperamento melancólico, que quis ficar acima do ambiente e acabou no suicídio. O jovem Paolo criou-se como todos os Castorinis. Quando colegial, já seduzia as criadas de casa. Mais tarde, em Roma, freqüentando os salões literários, tornou-se o Dom Juan mais temido e mais mimado da capital italiana. Com 40 anos estava esgotado, vazio. Voltou para a Sicília, onde encontrou tudo como outrora. Mas o que antes lhe parecera sensualidade dionisíaca, agora lhe parece decadência da carne e angústia da morte. Um país de espectros. Paolo quer salvar-se pelo casamento. Mas a jovem espôsa lhe foge. No seu sexualismo, senil antes do tempo, entram elementos de hipocrisia religiosa... Os últimos capítulos não foram escritos, mas não há dúvida: Paolo, assim como seu pai, acabará no suicídio.

O humorismo grotesco e àsperamente satírico dos capítulos, que descrevem a vida literária na Roma de hoje, provocou escândalo nos círculos atingidos. Nós outros, leitores estrangeiros, não temos nada com isso. Aquêles capítulos antes nos lembram o enrêdo secundário, obrigatòriamente cômico, nas tragédias de Shakespeare e outros dramaturgos elisabetianos. O último Brancati tem algo de um elisabetiano menor: os palhaços e bobos fazem o côro de sua tragédia de carne. A Sicília, a luminosa e paradisíaca ilha mediterrânea, virou-lhe país sombrio da decomposição carnal e moral. Os antigos já colocaram, aliás, na Sicília a entrada para o país dos mortos, para o inferno.

Teria sido esta a última palavra de Vitaliano Brancati? Alberto Moravia, no prefácio de *Paolo il Caldo*, define o romance como obra de transição para algo de novo que Brancati não chegou a ver claramente. Morreu cedo de mais. Mas tem escrito bastante para dar-nos o exemplo de um regionalismo que encerra valores humanos universais.

FICÇÃO DE KOESTLER

Koestler é dos assuntos mais espinhosos que um crítico, entre nós, possa escolher. Se chega a assinalar as falhas literárias do famoso escritor anticomunista, adquire ficha de "vermelho" no arquivo de qualquer Polícia ou Embaixada. Mas se, abstraindo dos valores literários, prefere focalizar o sucesso de Koestler, como sintoma de uma época de angústias, de um *Age of Longing*, então provoca as iras de certos recém-alfabetizados. Mas nem em tôda parte é assim. Um crítico tão rigoroso como F. F. Leavis pode achar que *Darkness at Noon* é *a very distinguished novel* sem ficar excomungado; e outro crítico, de simpatias contrárias, Jean-Jacques Mayoux, pode-lhe responder, desdenhosamente, que *M. Leavis prend* Le Zéro et l'Infini *pour de la littérature* (*) (*Critique*, n.º de julho de 1951), sem que se rompam relações diplomáticas. Êsses exemplos de independência que fica impune, inspiram coragem. Precisava-se, aliás, de coragem para ler *The Age of Longing*, o novo romance de Arthur Koestler: não seria, mais uma vez, o mesmo assunto de suas obras procedentes, projetado para a tela dos acontecimentos desta hora e de amanhã? Mas, por outro lado, não seria tanto maior a intensidade da apresentação novelística dos fatos? Sempre elogiaram muito, em Koestler, essa intensidade que tornou, realmente, inesquecível a impressão deixada pela leitura de *Le Zéro et l'Infini*. Vamos examiná-la.

(*) *The Great Tradition*, pág. 22.

The Age of Longing passa-se em Paris, hoje e amanhã, num ambiente de boêmios, refugiados, beberrões, ideólogos, de perdidos de tôda espécie. Lembra a Paris dos americanos voluntàriamente exilados de 1920, dos primeiros romances de Hemingway. É um clichê de ambiente. Clichê também é um personagem como o Conde Boris, ex-oficial do exército da Polônia latifundiária, expulso pelos bolchevistas; descende, evidentemente, dos famosos grão-príncipes russos que, em certos outros romances, ganham a vida parisiense como choferes ou porteiros de hotel. Clichê de espécie diferente é Monsieur Anatole, o francês moribundo mas ainda infatigàvelmente espirituoso, em cujo salão se realizam os primeiros encontros entre os personagens principais: o professor Vardi, ex-comunista que, arrependido, voltará para sua terra, país-satélite, mas só para aí ser julgado como espião em processo espetacular, e o escritor russo Leontiev, portador do título honorífico de "Herói Cultural da União Soviética", que arrependido em sentido contrário, prefere fixar-se como refugiado em Paris, acabando miseràvelmente como número de *show* numa *boîte;* Nikitin, adido cultural da Embaixada da Rússia, espião dos mais grosseiros, e sua amante Hydie, egressa de um convento católico e da psicanálise, filha de um coronel norte-americano, meio imbecil, que trabalha nos preparativos militares do Pacto do Atlântico. O episódio erótico entre Nikitin e Hydie termina com um tiro. Mas Nikitin não morre. Morre o velho Anatole; e seu entêrro coincide com a agressão soviética à Europa, com a fuga dos americanos e a próxima queda de Paris.

O romance inverte os têrmos da *Queda de Paris,* de Ehrenburg. Mas Koestler não imita o russo e sim a si mesmo. Leontiev é espécie de Rubachov moralmente decaído. Nikitin é mera réplica de Gletkin. Contudo, há uma diferença essencial quanto ao enrêdo: os antagonistas não são Leontiev e Nikitin, mas Nikitin e Hydie. Quando se representava, em Nova Iorque, a dramatização

de *Darkness at Noon,* por Sidney Kingsley, a crítica censurou, como concessão ao gôsto do público, o largo espaço concedido ao episódio erótico entre Rubachov e a Arlova. Agora, o próprio Koestler fêz a mesma concessão: depois de *O Comissário e o Yogi* deu *O Comissário e a Girl.*

Vá lá! Uma obra de ficção não é um tratado político. *The Age of Longing* é romance. Um romance, isto é, a apresentação de caracteres que não somos nós, e a narração de destinos que não são os nossos; mas pela arte do romancista êsses caracteres e destinos adquirem significação superior de interêsse para nós outros. Como um escritor chega a realizar tanto?

Um romance impressiona-nos, antes de tudo, por apresentar coisas novas: caracteres que ainda não conhecíamos, destinos de que ainda não tínhamos ciência. Com êsse material o romancista realiza sua própria tarefa: junta à novidade a dimensão da profundidade. Reconhecemos o que não conhecíamos; ficamos convencidos da veracidade, em plano superior, do que — sabemos bem — apenas é "ficção". Reconhecemos a significação simbólica do enrêdo inventado; o que se diz, no romance, com respeito a certos indivíduos — os personagens — vale, na verdade, para muitos outros, talvez para todos, inclusive nós mesmos. Existe, entre êles e nós, uma comunidade ou antes comunhão de valores. Essa qualidade superior da obra baseia-se, portanto, no sistema de valores que o romancista adotou. E quais são os valores de Koestler?

Os críticos comunistas costumam confundir tudo. Falam, na mesma frase, de Hemingway, Kafka e Koestler como "niilistas". Isto é, escritores que não reconhecem valores. Exame menos simplista dá resultado diferente. Niilista, na verdade, nem é Hemingway: tem valores sem querer admitir que os tem. Kafka é antes um homem em procura de valores. Enquanto Koestler parece ter perdido seus valores, assim como Hydie, sua

personagem egressa do convento, da psicanálise e da civilização. *She said aloud, slowly; LET ME BELIEVE IN SOMETHING* (pág. 46). Essa frase — "Deixa-me ter fé em qualquer coisa!" — o próprio Koestler mandou imprimi-la em maiúsculas. Está, portanto, consciente da situação espiritual da sua criatura. Quanto ao seu próprio caso, julga ter ultrapassado essa fase de descrença absoluta: depois de ter perdido a fé no comunismo, confiou-se ao "sentimento oceânico" (no fim de *Darkness at Noon*), ao vago misticismo pseudo-científico dos seus ensaios *Insight and Outlook*. Mas neste novo romance, desmente sua confiança pelo pessimismo sem saída com que caracteriza todos os personagens igualmente, os representantes do comunismo oriental assim como os da civilização ocidental: todos êles não valem nada.

Certos críticos de Koestler, o inglês Klingopulos por exemplo, * censuraram-lhe a incapacidade de caracterizar personagens que lhe são antipáticos: os seus comunistas seriam, todos êles, monstros. Não me parece justa essa crítica. As antipatias do romancista contra seus adversários revelam-se apenas nos detalhes da aparência física que lhes atribui. Mas, voluntária ou involuntàriamente, chega a dar-lhes razão: porque admite que têm o que não têm os outros — uma fé. Nesse afã de imparcialidade chega Koestler a envolver-se em contradições: Rubachov acaba cedendo a Gletkin, confessando tudo, por motivos daquele mesmo marxismo cujo abandono gradual, da parte de Rubachov, é o próprio assunto do romance. Em *The Age of Longing* repete-se o caso: nem Hydie nem Leontiev podem contra Nikitin, cuja fé é a monolítica de um imbecil amaestrado; mas é uma fé, Koestler é incoerente; e essa incoerência também lhe marca as criaturas. Anatole, Hydie e *tutti quanti* são meros tipos, representantes alegóricos da decadência francesa, da dissolução norte-americana, etc. Não têm vida própria. São porta-vozes

(*) "Scrutiny", número de junho de 1949.

involuntários das opiniões do romancista, assim como Nikitin é porta-voz do que lhe é antipático. São títeres. Fabricando-os, Koest er caiu na suprema autocontradição de realizar a tarefa que Stalin atribuiu à literatura: o romancista anticomunista é um "engenheiro de almas". Inteligente como Koestler é, reconhece sua situação: *On can be right for the wrong reasons* (pág. 36). Sabendo isso, está desesperado. Gostaria de destruir o mundo que criou. Sua elogiadíssima intensidade apenas é irritação, e, sobretudo, irritação contra si mesmo.

Tendo lido uma novela de Andriev, o velho Tolstoi disse: "Êle quer assustar-me. Mas eu não me deixo assustar." Nikitin tampouco nos assusta. O destino de Rubachov ainda nos impressionou: ali Koestler gozou da ajuda de fatos já históricos. Escolhendo como assunto, em *The Age of Longing*, o futuro fim da guerra fria, revelou sua incapacidade total de inventar. Mas por que, pergunta-se, o homem insiste em escrever ficção? Poderia êle, responde-se, escrever outra coisa? Não é êle a expressão mais sintomática da época na qual tudo é ficção? Ficção a democracia, ficção o socialismo, ficção a religiosidade, ficção a própria literatura. Mas convenhamos que a glória literária de Arthur Koestler é a mais inexplicável ficção de tôdas.

GRAHAM GREENE — O 3.º HOMEM

Graham Greene não é responsável pelo que os cineastas fazem da sua obra. Mas a atração mútua entre êles e o romancista é significativa. Antes do *Terceiro Homem*, diretamente escrito para fins cinematográficos, já foram adaptados para a tela cinco outros romances de Greene (*The Power and the Glory*, por exemplo, sob a direção de John Ford). E agora o êxito mundial do filme serve para difundir entre as massas a glória do escritor que os intelectuais admiram como autor de *Brighton Rock* e *The Heart of the Matter*. Greene tem plena responsabilidade, pelo sucesso de sua obra.

Há alguns anos, quando Greene ainda era desconhecido entre nós, publiquei, no Brasil, um primeiro artigo sôbre êle, chamando a atenção para a profunda seriedade moral dêsse romancista, cuja grande preocupação é a presença do mal no mundo e a do pecado no coração humano. Só por isso me sinto hoje, sendo Greene famoso, à vontade para apreciá-lo novamente e de outra maneira: examinando a relação entre êle e os filmes tirados das suas obras. Pois essa relação não é casual.

Greene estava predestinado para autor cinematográfico; mas não, como se poderia pensar, porque seus romances tratam de crimes e aventuras, e sim porque seu talento literário é eminentemente ótico. É mestre da condensação visual das coisas. Abre-se *The Heart of the Matter*: Wilson, sentado na varanda do Bedford Hotel, olha para Bond Street e os passeantes dominicais; nos

seus olhos distraídos reflete-se sua situação, seu passado, talvez até seu futuro; uma alma humana, fixada num instantâneo, num *shot* que dá tudo. Assim, no *Terceiro Homem,* a visão das criaturas humanas vistas de longe, de cima, como pontozinhos sem importância alguma; a metáfora visual explica a indiferença moral do criminoso para com as vidas que destrói. Eis a mesma arte, aplicada num romance sério, de fundo religioso, e num enrêdo policial. Vivem duas almas nesse autor prodigioso.

Naquele artigo chamei a atenção para estranha autodefinição de Graham Greene. Num ensaio, êle declarou que determinado verso de Shakespeare, do sonêto XXIX — *Desiring this man's scope and that man's art* — seria "o verso mais assustador em nossa literatura inteira". Para nós o verso não assusta tanto assim. Mas Graham Greene deve ter encontrado, no "desejo de combinar o intuito dêste e a arte daquele", a definição da sua própria atividade literária.

Greene chama parte de suas obras de *novels* (romances) e outra parte de *entertainments,* diversões, romances policiais. Não deseja que as obras sérias, de fundo moral e religioso, e as outras sejam confundidas, indicando na própria fôlha de rosto a classificação. *Novels* são: *The Man Within, It's a Battlefield, England Made Me, The Power and the Glory, The Heart of the Matter.* São *entertainments*: *Orient Express, This Gun for Hire, The Confidential Agent, The Ministry of Fear, The Third Man.* Nem na primeira nem na segunda lista aparece um dos romances mais famosos de Greene: '*Brighton Rock,* essa história de crimes que levam até o fundo do abismo, da angústia religiosa. Pois bem, devo ao crítico americano Donald Barr a surpreendente informação de que *Brighton Rock,* quando publicado em 1938, foi classificado, pelo próprio autor, de *entertainments,* de romance policial; e só posteriormente deu Greene ordem ao seu editor para batizar de *novel* a obra... *This man's*

scope e *that man's art* foram, nesse caso especial, sinônimos.

Teria sido caso especial? O romance mais sério de Greene, *The Heart of the Matter*, apresenta um mundo de extrema instabilidade moral em que um homem de fundo bom — *corruptio optimi pessima* — cai no desespêro e do desespêro no crime. "Mundo de extrema instabilidade moral", "homem de fundo bom", "desespêro", "crime" — os têrmos aplicam-se igualmente à Viena e ao Harry do *Terceiro Homem*. Nos romances sérios e nos romances policiais de Greene voltam os mesmos motivos e até as mesmas situações, inclusive a grande perseguição final, perseguição do criminoso pelos detetives ou perseguição do pecador por Deus — o caso de *Brighton Rock* demonstra que o próprio Greene, às vêzes, não sabe distingui-las.

Greene, dotado de fortes instintos religiosos, redescobriu uma grande verdade que a teologia moral da Igreja nunca esquecera: a relação íntima entre o desespêro e o enfado, isto é, o supremo enfado do homem num mundo vazio, sem Deus, sem sentido. Eis a idéia que confere grandeza aos seus romances, talvez mais originais do que pensam os admiradores de Mauriac. Acontece, porém, que Greene, consciente de *this man's scope* (o intuito de combater o desespêro ateu), também dispõe de *that man's art*, da capacidade de expulsar o enfado pelo *suspense* que tira o fôlego do leitor. E assim o romancista teológico chega a escrever romances policiais.

O mundo de romance policial tem, como o palco dos mistérios medievais, três andares: em cima, o céu da polícia, do qual descem mensageiros angélicos, os detetives; no meio, a terra, na qual erram os espíritos indecisos, os ingênuos e os pecadores arrependidos; em baixo, o inferno dos criminosos. O êxito imenso do gênero explica-se, justamente, por essa ordem hierárquica que não existe assim no mundo caótico da realidade. Decorrem dessa ordem as trivialidades que encantam o leitor co-

mum: a solução final de todos os mistérios e a justa distribuição de recompensas e penas. Mas a secreta analogia entre a pseudometafísica do romance policial e a teologia também confere ao gênero a capacidade de tocar-nos de maneira quase misteriosa, como se a fé na onisciência e onipotência das fôrças da Ordem contra as do crime fôssem sucedâneos de outra fé, perdida. Numa época na qual a própria política degenera em romance policial, êste último é uma forma quase sutil da "alienação", da desumanização do homem pelo trabalho, pela publicidade, pela estandardização da vida, pelos esportes — e pelo cinema.

Graham Greene está, pela sua filosofia e pela sua arte, autorizado a denunciar aquela desumanização — da qual seu êxito é sintoma dos mais seguros. *Corruptio optimi pessima*: eis o que liga aos seus personagens o romancista, autor do *script* do filme *O Terceiro Homem*.

Encontro nessa fita uma auto-ironia talvez involuntária: Holly Martins, autor de baratos romances policiais, é convidado para fazer uma conferência sôbre a crise da fé no romance moderno. *This man's scope and that man's art*? Há um terceiro caminho: o cinema. Existem, dentro da consciência literária de Graham Greene, duas almas de romancistas antagônicos e mais uma terceira de autor cinematográfico: a que se pode chamar, portanto, o terceiro homem de Graham Greene.

GOETHE, GIDE ETC.

Quando André Gide embarcou para a África Equatorial Francesa, para estudar os resultados da administração colonial e as condições de vida dos indígenas, levou consigo um livro — leitura para os dias intermináveis da viagem em caravana pelos desertos e florestas. Êste livro foi o romance *As Afinidades Eletivas* de Goethe: e quem conhece a obra, tìpicamente clássica e até classicista, grave e vagarosa, como feita para ser lida na mais funda das poltronas no gabinete de trabalho, não deixará de admirar-se da escolha: mais um traço misterioso do rosto dêsse expedicionário enigmático em viagem pelos desertos e florestas da África e da vida.

Ocorreu-me êste fato pequeno e significativo quando Carlos Drummond de Andrade me perguntou, certo dia, minha opinião sôbre Gide: por um acaso qualquer, eu nunca havia escrito uma linha sôbre o grande francês que tanta influência exerceu em mim, no meu interlocutor, e em todos nós. Talvez tenha sido o receio instintivo das repetições: Gide é o escritor mais discutido da nossa época, e não teria sido possível dizer algo de novo sôbre êle; a menos que ninguém ainda tenha estudado a semelhança, em certos hábitos mentais e na posição literária, entre Gide e Goethe, semelhança que nos últimos anos da idade olímpica do escritor francês até se manifestava na expressão do rosto. Está certo que a comparação claudicará, o que é o hábito das comparações; mas no caso de terrenos espirituais tão imensos como os de Goethe

e Gide — de modo que é difícil encontrar exatamente o centro dêles — importa justamente a demarcação de limites.

Goethe é a maior personalidade de uma grande literatura. Mas iludir-se-ia quem o acreditasse situado no centro da literatura alemã. Outros, menores, como Schiller ou Heine, foram muito mais lidos e imitados. Goethe representa, na literatura alemã, uma espécie de atmosfera cultural, ubíqua e difusa; mas a sua figura literária continua num isolamento altivo. Nas citações permanentes do seu nome por gente que é incapaz, intelectual e moralmente, de aderir a qualquer das suas atitudes, há muita hipocrisia. Foram mais francos os nazistas, representantes típicos do nível médio da classe média alemã, que nem quiseram ouvir o nome de Goethe. Até se pode afirmar que — fora das imposições da escola secundária — Goethe é na Alemanha mais citado do que lido.

Os motivos dessa falta de popularidade são vários. Um será a pouca capacidade de divulgação da poesia lírica entre as massas semiletradas. E Goethe é principalmente poeta lírico. As suas obras teatrais também são grandes peças líricas. Também o *Werther* é um romance lírico. Talvez resida nisso — na difusão de belezas líricas em obras que foram escritas, ao mais das vêzes, durante muitos anos, e que carecem, portanto, de coerência — o motivo do fato de que mal existe uma obra de Goethe que represente o autor inteiro; também o *Fausto* não desempenha essa função porque quem conhecesse apenas o *Fausto* teria uma idéia bem incompleta, até errada, do seu autor. Em compensação, existe uma obra de Goethe que pode ser encarada como a mais característica: o romance *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Eis aí uma obra de Goethe que não é de substância lírica. Quase ao contrário: os românticos alemães até estavam revoltados contra o "prosaísmo" do romance cujo herói prefere às vagas fascinações de uma

"vida poética" a formação universal da sua personalidade em bases sòlidamente prosaicas. O lirismo, no *Meister*, só aparece episòdicamente: no episódio da Mignon, cuja morte e entêrro constitui algo como um belo quadro na parede de uma casa burguesa. Belo e deliberadamente irreal. E aí ocorre ao leitor atento uma observação bem curiosa. Na literatura alemã, assim como em tôdas as outras, existem grandes poemas da morte: desde os versos de Gryphius até os sonetos e elegias de Rilke. Mas em uma "Antologia Alemã da Morte" Goethe estaria mal representado.

Êsses três fatos: o lirismo; a formação da personalidade como finalidade da vida, no *Meister*; e a ausência da morte — não definem Goethe, está certo, mas contribuem para defini-lo. A idéia da morte é afastada, porque significa um fim impôsto por fora da personalidade que se exprime no lirismo e tem o seu fim em si mesma. Aos incompreensivos, já entre os seus contemporâneos, essa atitude fundamental de Goethe parecia egoísmo; e ainda é muito comum a confusão entre o egoísmo e aquêle individualismo que pretende "formar", "cultivar" a própria personalidade — eis a significação do têrmo alemão *Bildung* — até ela constituir o centro de um universo.

O primeiro e maior poeta da língua francesa, Villon, já é um poeta da morte: *Quiconques meurt, meurt à douleur*... Mas numa "Antologia Francesa da Morte" André Gide tampouco estaria bem representado. A morte, na obra de Gide, não é uma irrupção feroz de fôrças desconhecidas, como em Villon e Pascal, nem a conclusão lógica de uma existência razoável como em Ronsard (*Je te salue, heureuse et profitable mort*...) e tanto mais no cristão Bossuet; antes uma espécie de *acte gratuit* da natureza, fora dos limites da verdadeira existência humana. O lirismo de Gide está em outra parte; mas importa principalmente afirmá-lo: Gide é um grande poeta lírico. Certas páginas de Gide de 22, de 24 anos, valem o Rim-

baud da mesma idade. Depois, Gide não dizia mais tudo: fiel ao programa dos seus versos juvenis —

> J'avais peur de crier trop fort
> Et d'abîmer la poésie
> Si j'avais dit la Vérité

preferiu as reticências. Mas essa aspiração de dizer a Verdade sem *crier trop fort*, era o programa de Boileau e a realização de Racine. Assim como não convém confundir Goethe com os seus comentadores professorais, eliminando-lhe a inquietação permanente, tampouco convém confundir Gide com o falso anarquismo dos seus *faux-monnayeurs*. O classicismo, conquista pessoal de Goethe que o isola dentro da literatura alemã, é em Gide o resultado de uma evolução por assim dizer racional, e até tradicionalista, que lhe permite dizer as suas verdades altamente pessoais, chocantes para a moral pública, sem ferir a moral literária. Daí Gide ser o menos desigual dos autores. Nenhuma obra realmente fracassada ou medíocre; tampouco uma obra "representativa" que incluiria *tout Gide*. Se alguém me perguntasse qual a obra de Gide que permanecerá para sempre, eu ficaria embaraçado: talvez nenhuma; mas permanecerá a obra inteira. No caso de Gide, assim como no caso de Goethe, a suprema obra de arte é a própria personalidade do artista: Goethe simbolizou êsse fato no *Meister;* Gide apresentou-o no *Journal*, a mais representativa de tôdas as suas obras.

"Personalidade do artista", se disse, e foi uma expressão infeliz. Nem Goethe nem Gide se definem como "artistas", porque seria limitação insuportável do vastíssimo círculo dos seus interêsses. Goethe foi poeta, diretor de teatro, administrador público, geólogo e mineralogista, físico, botânico, anatomista, artista plástico, historiador de si mesmo e da sua época em tôrno de si mesmo. O *Journal* de Gide dá impressão semelhante da

coordenação de um mundo e de uma época em tôrno da variedade francesa do *Gebildeter* alemão: do *homme de lettres*. É um homem de muitas letras; e o conceito perde todo sabor de livresco. Até se pode dizer: o *homme* é mais forte do que as *lettres*. E nada está excluído do que é humano. Ao *Corydon* de Gide corresponde o poema fálico "O Diário", de Goethe, que não consta de tôdas as edições. Mas em tôdas as edições aparece o n.º 40 dos "Epigramas venezianos" apostrofando a amada: que ela "levante, sem constrangimento, as pernas para o céu. Nós outros levantamos os braços, mas não com tanta inocência como tu". O chamado "paganismo" de Goethe exerceu na Alemanha mofada de 1790 a mesma função libertadora que o chamado "satanismo" ou "anarquismo" de Gide de 1910 ou 1920. Os adversários não perceberam os limites bem demarcados dessa revolução de imoralistas. Chamavam às *Afinidades Eletivas* "glorificação satânica do adultério", sem reparar no moralismo naturalista, quer dizer classicista, do romance. *A École des Femmes* de Gide também já mereceu o apelido de "satânica"; valeria a pena analisar o conceito da predestinação e graça que se oculta nessa obra profundamente jansenista, bem clássica.

Goethe escreveu as *Afinidades Eletivas* em 1809, com 60 anos de idade. Gide publicou a *École des Femmes* em 1929, exatamente com 60 anos de idade. São obras de velhice clássica, algo frias, dir-se-ia olímpicas. Nem as *Afinidades Eletivas* nem a *École des Femmes* foram muito lidas, apesar da influência imensa que os seus autores exerceram sôbre os contemporâneos. No caso de Goethe assim como no caso de Gide, a influência é o atributo principal da atividade literária. O caso é raro, raríssimo, entre os alemães; eis mais um motivo do isolamento de Goethe. O caso não é raro, antes é típico no país dos Montaigne, Pascal, Diderot, Chateaubriand, Barrès. Goethe e Gide são principalmente "influências". Importa reconhecer a direção dessas influências, sem se

deixar perturbar pelo barulho à esquerda e à direita do caminho.

Goethe e Gide são herdeiros de dois humanismos: do humanismo filológico dos alemães; do humanismo literário dos franceses. O humanismo de Goethe e Gide é, porém, diferente, incluindo o *trop humain;* é vital. Não tem nada de suficiência letrada, está cheio de inquietação perpétua, a custo dominada. "Batizam os instintos"; mas, continuando "clássicos", não são bárbaros. Acima da desordem natural apreciam a ordem humana, *la mise en évidence d'une hiérarchie* dos valores. Essa atitude não pode deixar de produzir equívocos. Hoje a gente já não se lembra dos ataques furiosos dos democratas de 1830 contra o "reacionário" Goethe; as mesmas expressões injuriosas voltaram, em 1945, em certos manifestos de Aragon contra Gide. Censurou-se a indiferença do individualista com respeito ao fenômeno político. Mas não foi indiferente; antes uma visão mais larga do que a dos militantes da política do dia, já fitando novos limites além da perturbação transitória. Goethe, que no fim do *Fausto* simbolizara a futura evolução capitalista, não simpatizava com os democratas a serviço dessa evolução; antecipou porém, nos *Anos de Viagem,* a idéia socialista. Contudo, os fenômenos econômicos são para êle fenômenos marginais do universo em cujo centro se encontra êle mesmo; assim como Gide, embora reconhecendo claramente o imperativo da transformação econômica da sociedade, apenas passou pelo comunismo. É preciso superar a desordem econômica, porque é preciso estabelecer a ordem humana em tôdas as regiões; mas "ordem" só em função dos indivíduos que povoam essas regiões. Qualquer passo a mais seria concessão ao utilitarismo, que é o inimigo mortal do humanismo.

Êsse anti-utilitarismo dos grandes individualistas é mais um motivo para que o seu individualismo não se confunda com egoísmo. É antes um ideal cultural, ou, se quiserem, uma "religião da cultura". O crente dessa

religião não é um auto-idólatra que se coloca a si mesmo num altar pagão. Muito mais se parece um monge — são inconfundíveis os traços ascéticos em Goethe e Gide — sacrificando muito, se não tudo, até as fronteiras da desumanidade — para levar uma existência inteiramente dedicada a interêsses ideais. O interlocutor de Eckermann e o autor do *Journal* lembram a Maria da parábola evangélica em face da laboriosa Marta: *Unum est necessarium*. A serviço dêsse *unum* os indivíduos transformam-se em mônadas, isoladas mas luminosas na escuridão das imprevisíveis transições espirituais; conforme o verso do poeta latino, transmitem as tochas — *lampada tradunt*.

Seria, porém, inadmissível terminar com o lirismo barato dessa perspectiva "etcetera". Já se definiram os limites espaciais do individualismo goetheniano-gideano, distinguindo-o nìtidamente do egoísmo burguês e da atitude de "super-homens" bárbaros. Resta demarcar-lhes os limites temporais. Goethe e Gide exercem influência incalculável; mas não a impõem. Não seriam individualistas verdadeiros se exigissem a obediência de nós outros, indivíduos diferentes. Muitos não poderiam viver como Goethe e Gide, outros nem querem; e a razão — a razão dum outro humanismo — também está com êles. Nada se pode aprender de melhor no cepticismo gideano do que aplicá-lo ao universalismo gideano. Ao preço de se "desligar", Goethe e Gide representam focos nos quais converge a luz da civilização do passado, renovando-se revolucionàriamente para iluminar o futuro. Para nós, filhos de época transitória, essa mistura de inquietação perpétua e "classicismo" permanente é modêlo e perigo ao mesmo tempo. A humanidade futura talvez não queira nem possa pagar aquêle preço. Então, não haverá mais lugar para o modo de viver de um Goethe e Gide; e o "etcetera" será diferente. Talvez melhor. Mas é preciso calcular e reconhecer o que então estaria para sempre perdido.

LETREIROS

Um dos resultados inevitáveis de uma viagem são certas observações sôbre os diferentes caracteres nacionais. Afinal, não se viaja para ver a Tôrre Eiffel, a Basílica de São Pedro e o Reno, mas para saber o que é a França, a Itália, a Alemanha. O aparelhamento de que se precisa, para tanto, é grande: aprendizagem de línguas, conhecimentos literários, livros de arte e bastante dinheiro. Mas na volta só costumamos saber o que já sabíamos antes, vagamente. A maior parte da gente só viaja para confirmar suas idéias preconcebidas sôbre os países percorridos. E isto não valia a pena.

O resultado é negativo, tantas vêzes, porque fixamos nossa atenção em aspectos tão importantes das civilizações estrangeiras que uma vida inteira não chegaria para esgotá-los: a literatura, as artes plásticas, a música, as ciências, a vida pública. Mais vantajoso seria observar certos pormenores mínimos da vida no estrangeiro. Sob a condição, naturalmente, de não cair na cilada das generalizações precipitadas. Advertência para sempre é o exemplo daquele inglês que, desembarcando em Le Havre e sendo servido no restaurante por um garção de cabelos ruivos, tirou o caderno de notas escrevendo: "Na França, os garções têm cabelos ruivos."

Mas como evitar generalizações como essa? Escolhendo, para a observação, objetos que não se prestem para elas. Por exemplo, os letreiros das casas de hospedagem e das lojas comerciais.

Quer-me parecer, ingênuamente, que êsse assunto é inédito. Vou tratá-lo com a coragem do desbravador e com a despretensão do estreante.

A primeira tentativa foi decepcionante. Em quase todos os países europeus os proprietários de hotéis preferem dar aos seus estabelecimentos os nomes do Príncipe de Gales e de outras altezas britânicas, senão os de cidades inglêsas, com estranha predileção por uma determinada cidade provinciana: não há, na Europa, aglomeração urbana de mais de 25.000 habitantes na qual não se encontre um Hotel Bristol. Não consegui verificar o motivo da anglofilia dos hoteleiros. Mas não é assim que se podem caracterizar as nações.

O país que melhor resiste a essa tendência conformista é a Alemanha. Lá ainda existem, como centros de civilização, pequenas cidades de aspecto medieval; igreja e paço municipal em estilo gótico defrontam-se numa praça de mercado povoada de vendedoras de maçãs, famosas pelo seu conhecimento de palavrões, e percorrida pelos estudantes da Universidade, enfeitados de bonés coloridos. E no telhado das casas antigas, em que poderia ter residido o Doutor Fausto ou algum organista da época de Bach, estão em um pé só, conforme uma velha lei, as cegonhas, olhando com infinitas saudades, sob um céu cinzento e frio, para o sul mediterrâneo. Ainda hoje, no tempo do Chanceler Adenauer, os hotéis, nessas cidades, se chamam "Ao boi de ouro"; e os restaurantes, "Ao leão prêto". Mas, cuidado: a iluminação dêsses letreiros é feita a neon moderníssimo. Aquêles bois são tradicionais, mas não antiquados. Quando se retransformarão em leões?

Em guerras e conquistas já não pensa a Holanda. O imperialismo seiscentista dos *mijnheers* morreu. Amsterdão é hoje um centro de leiloeiros de quadros e antiguidades. Há muitas livrarias. E a praça ajardinada que foi honrada pelo nome de Rembrandt, está cheia de casas de diversões para a marujada internacional, feèri-

camente iluminadas. De Amsterdão a gente se lembra como se lá sempre fôsse noite ou, pelo menos, hora de crepúsculo. Sob a luz indecisa da tarde avançada correm preguiçosamente os *Grachten,* canais que dividem essa Veneza do Norte, bordados pelos velhos palácios dos grandes comerciantes que mandaram, em busca de ouro, pimenta e escravos, seus navios pelos sete mares, inclusive o navio fantasma, a cujo capitão maldito os inglêses supersticiosos deram o nome de *flying dutchman...* Hoje, aquêles palácios estão degradados a casas comerciais que se dedicam à cabotagem entre os portos holandêses, franceses e inglêses. E em uma das portas li o letreiro seguinte: *Export & Import, The Flying Dutchman Ltd.*

Afirmam as senhoras que a Itália é insuperável quanto à produção de calçado fino. Com respeito à qualidade, não tenho competência para julgar. Mas isto sei: a venda de sapatos parece uma das profissões mais escolhidas na península. Há lojas de calçado sob as arcadas da Piazza San Marco, em Veneza, e em frente à estátua do poeta máximo, na Praça Dante Alighieri, em Nápoles. Vendem-se sapatos embaixo da basílica de São Francisco de Assis e à sombra do túmulo de Galla Placidia, em Ravenna. Como se a sapataria — a arte de *andare piano* e cada um em seus próprios sapatos — fôsse a filosofia nacional do povo em cujo seio nasceram os grandes sábios individualistas, um Maquiavel, um Croce. Mas em lugar nenhum, na Itália, se encontram tantas lojas de calçado como na turbulenta Via Nazionale, em Roma. Uma delas, talvez a maior, tem na vitrina um mapa do país, aquela configuração estranha que tanto se assemelha a uma perna cujo pé calçado (o *stivale,* em italiano) parece dar um pontapé à bola, à Sicília; e o letreiro dessa loja de sapatos diz *Allo stivale dell'Italia.*

Ciclópicos são os muros de Ávila, *la ciudad más alta de España,* a cidade de Santa Teresa. Ruas, como se uma companhia cinematográfica as tivesse mandado construir para rodar uma fita histórica. Mas a atmosfera é a

sublime, difìcilmente respirável, da mística. O frio das montanhas em redor penetra nos ossos; dentro daqueles muros, parece um frio tumular. Estòicamente, o espanhol espera a morte. Ninguém se admira de encontrar logo ao entrar na cidade duas casas funerárias. Uma se chama *La Dolorosa*. O letreiro da outra diz: *La Soledad*.

La Dolorosa e *La Soledad*: parecem poesias de Antônio Machado ou artigos de jornal de Larra ou versos de Calderón ou advertências de Quevedo. Mas, como dizia Pascal, o que é verdade aquém dos Pirineus, não o é além. Medievais também são as ruas estreitas da *Cité*, da ilha, no coração de Paris, entre a Catedral tão pesada de Notre Dame e as prisões implacáveis da *Conciergerie*. Mas a filosofia do lugar é outra.

Quem pudesse olhar através dos casebres altos que enchem a ilha, chegaria a ver, no outro lado do Sena, o tumulto estudantil do *Boulevard Saint Michel* e o Panteão, em cujas cavernas dormem os santos leigos da Terceira República, inclusive o Zola do *J'accuse*; e a Câmara dos Deputados, em cujo grande painel Mirabeau levanta a voz da revolta e em cuja sala discorreu Victor Hugo sôbre *la république universelle et fraternelle* — mas da *Cité* não é possível nem é preciso olhar para tão longe. Na própria *Cité*, em um dos becos mais fantásticos, há um pequeno hotel para estudantes, roupa lavada ou suja nas janelas, um hotel miserável, e o letreiro proclama: *Au bonheur du genre humain*.

MOULIN ROUGE

Muito intensa é a luz que se emprega nos *studios* cinematográficos; mais forte que qualquer iluminação na realidade da vida. Assim, é natural que, no filme ao qual meio mundo deve o encontro direto com a arte de Toulouse-Lautrec, as pobres luzes de gás do Montmartre de 1890 tenham sido muito reforçadas. Dêsse modo, os espectadores chegaram a ver todos os pormenores dos quadros do artista que é o personagem principal da fita. Mas sua figura ficou escurecida pelas sombras de um sentimentalismo mais pecaminoso que todos os pecados do defunto Moulin Rouge.

A pretensão de compreender as obras de arte através da biografia do artista não se limita, infelizmente, aos críticos de Hollywood. No caso, Toulouse-Lautrec foi apresentado como ilustrador admirável do ambiente em que viveu. Se tivesse sido apenas isto, só o admiravam hoje os colecionadores de gravuras. Em todo caso, o cineasta aproveitou de maneira perfeita os quadros e as litografias de Toulouse-Lautrec para apresentar a vida noturna de Paris da *fin de siècle*, os salões de baile, os *bon-vivants* vestidos como personagens de contos de Maupassant, as dançarinas de cancã, em suma, tudo o que hoje se mostra, em reprodução barata e mediante ingressos elevados, aos turistas americanos. Não mostrou outro panorama, menos fàcilmente imitável, sem mulheres nuas, mas que também foi ambiente de Toulouse-Lautrec: Albi, onde nasceu.

Albi, na França meridional, é pequena cidade, séde de um arcebispo, as ruas sempre estão cheias de seminaristas, uma confusão medieval de casas aglomera-se em tôrno da imensa catedral, cujo estuário, o famoso *baldaquin*, é a maior curiosidade artística da cidade. Ou antes, foi. Pois hoje tem de competir com o vetusto Palais de la Berbie, defronte, que abriga o Museu Toulouse-Lautrec. E a vida do artista se reduz, enfim, a êsse caminho de poucos passos: da Catedral onde foi batizado, para o Palais onde está glorificado. Acreditamos vê-lo atravessando a praça, assim como Jules Renard o viu: *Un petit sac à double compartiment ou il met ses pauvres jambes. Il fait mal d'abord par sa petitesse, puis, très vivant, très gentil, avec un grognement qui sépare ses phrases et soulève ses lèvres comme le vent les bourrelts d'une porte.*

Exatamente assim o representou, na fita, o ator José Ferrer: o aleijado, espectador maravilhado da vida noturna e das mulheres que o repeliram e que lhe devem uma imortalidade esquisita, a Goulue, Jane Avril, tantas outras, bailarinas, prostitutas, e aquêle homem com o queixo enorme, Valentin Dessosus que também aparece na fita e que ocupa o centro no quadro *Le bal au Moulin Rouge*. Mas basta ver o esbôço muito grande, dir-se-ia monumental, dêsse quadro no Musée du Jeu de Paume, em Paris, para reconhecer imediatamente a superioridade incomensurável de Toulouse-Lautrec sôbre tôda a pintura ilustrativa de ambientes.

Não, Toulouse não foi um Steinlen maior. Tampouco teve a veia satírica de um Hogarth, de um Daumier. Não se riu de seus personagens nem os condenou. Nem os amava. Apenas os pintou. Mas de maneira tão nova que aquêle esbôço se nos afigura, hoje, uma das obras básicas da pintura moderna. Toulouse-Lautrec foi um gênio.

Mas também foi um Toulouse. Quer dizer, descendente de uma das mais antigas e mais ilustres casas aristocráticas da França. Seus antepassados tinham

participado das cruzadas para a Terra Santa. Que teria sido a carreira de um Toulouse no fim do século XIX? Cruzado ou padre, isto é, general da Terceira República, fundando Impérios em Marrocos e na Indochina, ou então, arcebispo de Albi: Mas essas duas carreiras gloriosas ficaram fechadas ao pobre aleijado; e não apenas a êle e sim a todos os membros de sua família, que hoje é extinta.

O que se fala, nas biografias e na fita, sôbre conseqüências dos muitos casamentos entre primos e primas é fábula. Não se explica assim que uma criança, caindo de uma poltrona baixa, quebre duas pernas; e que os ossos nunca mais se conjuntem. O caso é de esgotamento, de decadência.

Mas que seria, em 1890, de um Toulouse decadente? Em vez de cruzado, ficaria *anti-dreyfusard,* gritando nos *boulevards* com os *camelots du roi.* É triste. Mas como padre, Toulouse teria uma possibilidade que subsiste entre tôdas as baixezas da vida moderna: poderia tornar-se santo.

Um contemporâneo seu, Jules Rocque, chegou a augurar-lhe êsse destino, talvez para zombar do descendente de uma família à qual São Luís, o Santo rei de França, tinha outorgado poderes temporais: Toulouse teria entrado nos chamados antros da perversão assim como os monjes da Tebaida, para converter as belas pecadoras, entraram nos bordéis de Alexandria. Mas Toulouse, em vez de converter as pensionistas da Rue d'Amboise, fixou lá sua residência... De todos os atributos da santidade só lhe pertence um: o martírio.

On peint, faute de mieux, tinha dito. Embora a frase lhe degrade a arte a mero *ersatz,* sucedâneo, escolheu-a como *leitmotiv* o autor do *best-seller* em que a fita *Moulin Rouge* se baseia. A hipótese é pesada. Falsificada a biografia tôda, inclusive e sôbre tudo o fim, a entrada dos quadros de Toulouse no Louvre e sua morte meio edificante no castelo dos antepassados, assistindo-o seu

pai arrependido. Na verdade nenhum quadro de Toulouse-Lautrec entrou jamais no Louvre; e o pai, profundamente aborrecido, só veio para, na câmara mortuária, pegar môscas, o que arrancou ao moribundo as últimas palavras pouco edificantes: "Velho imbecil!". Mas há circunstâncias atenuantes.

O velho Conde Adolphe de Toulouse-Lautrec foi um original a seu modo: o último caçador com falcão na França; e cavaleiro tão apaixonado que apareceu montado para acompanhar enterros, inclusive o do seu filho. Das excentricidades eróticas, alcoólicas e artísticas dêsse filho gostava, porém, menos. E quem o condenaria? Por que devia êsse latifundiário arruinado e ex-oficial de cavalaria reconhecer o gênio de um artista que os maiores entre os críticos contemporâneos apenas apreciavam como litógrafo muito hábil? Aos seus amigos, os condes e cônegos da cidade arquiepiscopal de Albi, não podia contar que o filho pintava, em vez de visões da Virgem, encontros com as *filles* da Place Pigalle. E quando viajavam para Paris, o conde não lhes podia dar o endereço do filho que não morava no bairro militar dos Inválidos e sim num bordel da Rue d'Amboise. A fita falsificou tôdas essas realidades que deviam sacudir o coração de um pai honrado e imbecil. Só rendeu justa homenagem à mãe que, embora igualmente incompreensiva, colecionava com ternura os desenhos obscenos do filho, que lhe inspiravam horror, sabendo-se mãe de um mártir: embora só de um mártir da vida noturna.

Uma vida que acabou. As luzes do Moulin Rouge estão, há muitos, muitos anos, apagadas. A escuridão é tão completa como, altas horas da noite, na Grand'Place de Albi. Fechadas estão as portas da Catedral. Fechadas estão as portas do Palais de Berbie. Mas nós outros, fechando os olhos, vamos com os olhos do espírito, à luz da arte, os anjos de pedra do *baldaquin* e os anjos caídos do Musée Toulouse-Lautrec. Deus saberá perdoar a elas e a quem lhes deu vida para sempre.

NEVE SUJA

Um milhão e meio de exemplares já se venderam, nos Estados Unidos, da tradução inglêsa de *La Neige Était Sale*, de Georges Simenon. Acaba de sair uma edição barata, como *pocket-book*. O livro é um *best-seller*. Um romance policial, ou antes — pois não há detetive nem mistério decifrado — uma simples história de crimes, uma história terrìvelmente simples de crimes tenebrosos. Mais terrível que os *thrillers* de Caim, Hammett e do grupo todo dos *hard boled*. Seria homenagem do escritor belga, agora domiciliado nos Estados Unidos, ao gôsto dos americanos pela violência, pela brutalidade? Não creio. *La Neige Était Sale* é um livro importante. Ponderando bem as palavras, considero êsse romance como uma das poucas obras que darão testemunho da nossa época.

Palavras dessas impõem a responsabilidade de justificá-las. Sobretudo porque inúmeros leitores só conhecem outro aspecto da obra de Simenon. O homem é um fenômeno especialíssimo. Narzejac, grande conhecedor da matéria, dedicou-lhe um livro, sem explicar, porém, a fecundidade dêsse outro *monstruo de la Naturaleza* nem a estranha ambigüidade do seu talento. O escritor belga é autodidata. Quando, com 19 anos de idade, entrou na redação de um jornal em Liège, sua cidade natal, chamou a atenção dos colegas por cometer os mais grosseiros erros gramaticais e ortográficos; não sabia a língua. Hoje, escreve num estilo conciso, sóbrio, pessoal. Entre 1931 e 1952 publicou, nesse estilo admirável, nada menos que

125 romances, assinados Simenon, além de várias dezenas de volumes assinados com pseudônimos. Revelou a um repóter que precisa de 11 dias, exatamente, para escrever um romance; depois, descansa durante alguns meses. Desde os dias de Lope de Vega, autor de 1 200 comédias, o mundo não viu nada de igual.

Mas, dirão, são romances policiais. Contudo, Simenon nunca se repete. A fôrça de sua imaginação é prodigiosa. Constrói os romances com segurança magistral. O exemplo mais perfeito talvez seja *Devant les Assises*, a história de um criminoso detestável que sempre escapou à Justiça, sendo enfim condenado por um crime que *não* cometeu. Em outro romance policial, *Le Chien Jaune*, chama a atenção a mordacidade da crítica social, dirigida contra a sociedade burguesa que explora a desgraça de uma pobre criada. Mas será que essas obras chegam para justificar o elogio enorme de André Gide, que chamou Simenon de *Balzac liègeois*?

Balzac, em seu tempo, afigurava-se a muitos críticos, inclusive a Sainte-Beuve, dono de uma espécie de indústria literária não sensìvelmente superior à de um Eugène Sue. Sabemos — ou deveríamos saber — distinguir melhor entre a literatura e a subliteratura. A grandeza do contista Somerset Maughan, hoje obscurecida pelo imenso sucesso popular, será um dia reconhecida com a justiça que os esnobes hoje lhes negam. No caso de Simenon, a justiça já está em caminho.

Escritor tão fecundo é, naturalmente, desigual. Embora o detetive de Simenon, o comissário Maigret, seja deliciosa criação literária, personagem capaz de viver, independentemente ao lado de Sherlock Holmes — e êsse elogio não é pequeno — confesso que as histórias de Maigret não me parecem as melhores de Simenon. Em certos dos seus romances policiais, como naquele *Devant les Assises* Maigret não aparece, aliás. Mas há sempre pelo menos um detetive nos romances de Simenon: é o próprio autor. Êste também procura a revelação de crimes. Mas

nem sempre os crimes foram realmente cometidos. Os que mais inquietam a Simenon só foram realizados dentro do coração do homem. Simenon tem algo da fé dos calvinistas na corrupção profunda das criaturas. Há nêle qualquer coisa como um resíduo dos tempos em que seus antepassados belgas também abraçavam o terrível dogma de Calvino. Simenon parece-se, a êsse respeito, com Hawthorne, descendente dos puritanos da Nova Inglaterra. Lembrei-me de Hawthorne ao ler o romance em que Simenon descreve a inelutável corrupção moral de um austero burguês puritano, no ambiente de uma velha cidade belga: *Le bourgmestre de Furnes*. Mas esqueci Hawthorne e sua maneira vagarosa de contar histórias, ao ler *La Neige Était Sale*. O ritmo é outro. O tempo é nosso.

Um tempo indeterminado, aliás: talvez durante a segunda guerra mundial, em cidade e país sem nome, sob ocupação estrangeira. Os ocupantes não têm nomes de nacionalidade definida. Os ocupados não são franceses: em ambiente tìpicamente francês, têm nomes alemães. Essa incerteza parece dizer aos leitores: em qualquer país e em qualquer época aconteceu ou poderia acontecer isto.

Acontece que Frank, de 19 anos, filho da proprietária de um bordel, nunca tendo conhecido seu pai, não tendo profissão nem trabalho, vivendo folgado, entretanto, bebendo, freqüentando as prostitutas e uma taberna que é o "ponto" da gente do mercado negro e de todos os assassinos, ladrões, receptadores, cáftens e espiões da pequena cidade — acontece que Frank, certa noite, matou um homem. Não foi para roubá-lo, nem por ciúmes, nem depois de uma briga. Foi apenas para se tornar digno da companhia daquela gente. Numa noite de inverno Frank saiu da taberna onde era insuportável o calor da lareira, do álcool, das mulheres, para a escura rua suburbana, coberta de neve suja; assaltou e matou um sargento das

fôrças ocupantes, um sujeito repelente, mas sem outro motivo além daquele: matar.

Depois, Frank mata outra vez, para roubar objetos de arte, a serviço de um homem do mercado negro. Para a cama dêsse indivíduo detestável, Frank leva a filhinha inocente à qual inspirou o primeiro amor. Ganha maços de cédulas. Nem sabe o que fazer com o dinheiro: gasta-o insensatamente. E enfim é prêso. Não se arrepende. Insulta sua mãe, uma caftina. Fraqueja quando o visita a mocinha. Mas não é capaz de falar. Nem a ela nem aos seus juízes diz palavra alguma. Acaba fuzilado.

Essa história de um delinqüente juvenil lembra Graham Greene, em *Brighton Rock*. Mas o romancista inglês representa a fôrça do mal em nome de sua filosofia e de sua religião, no caso a católica. Simenon não é católico nem outra coisa. Não tem religião nem filosofia. Não faz a menor tentativa de demonstrar a origem infernal das luzes e cheiros de enxofre da sua história. É de uma objetividade de pedra. O que é subjetivo, nesse romance, é o ponto de vista.

Conhecemos, das distinções de Percy Lubbock, as diferentes maneiras de narrar "de um ponto de vista": o leitor só conhece o que sabe o narrador intercalado na história ou o personagem que conta os acontecimentos ou o personagem principal que conta a história na primeira pessoa. *La Neige Était Sale* não entra em nenhuma dessas categorias, pois o romance é narrado objetivamente, na terceira pessoa, pelo próprio romancista. Mas êste não é oniciente. Só sabe, dos acontecimentos, o que Frank sabe. Os leitores também só estão informados do que conhece o jovem criminoso. O que êle ignora, também ignoramos. Durante as duas horas de leitura que passamos com Frank, ficamos presos no seu mundo sem saída, sem amigo, sem companheiros. Frank está sòzinho. Isolado. Essa solidão absoluta que chega, no fim do romance, a fazer Frank perder a capacidade de falar

— eis o ambiente próprio do mal. É um mundo silencioso, escuro. Tudo prêto. Até a neve branca, nas ruas, parece suja.

Alguém já falou, a propósito de Simenon, em "realismo mágico". Será preferível dizer que o realismo do romancista tem fôrças de magia negra, tão implacável é.

Mas que não se pense em Poe ou no romance "gótico", de terrores. Não sei muito exatamente o que Gide quis dizer quando chamou Simenon de *Balzac liègeois*. Mas parece evidente que o belga aprendeu certas coisas no mestre do realismo. Antes de tudo, o gôsto, quase se diria a mania de descrever os ambientes com as minuciosidades do especialista. E que ambientes! Nenhum de nós conheceu jamais a vida dos marinheiros de água doce, nos canais do Norte de França. Mas depois da leitura de *Le Charretier de la Providence*, estamos como em casa naquele mundo especialíssimo. Também acreditamos ter vivido na cidade ocupada de *La Neige Était Sale*: naquelas tavernas, cinemas, bordéis e naquela terrível casa cheia de gente que tem fome e mêdo. É a capital de uma humanidade ocupada pelo Diabo.

Simenon é mestre na representação de ambientes físicos. O que se grava na memória, depois da leitura de *La Charretier de la Providence, Le Chien Jaune* e outras histórias que se passam no Norte da França ou na Bélgica, é a chuva incessante, a chuva fria, o frio úmido que molha os ossos e amolece as consciências. Em *La Neige Était Sale*, a Natureza é representada pela neve.

Quem conhece o inverno europeu, também conhece a fôrça mágica da neve. Os subúrbios mais feios e mais miseráveis, quando cobertos de neve, parecem ruas encantadas numa cidade de sonhos da infância. Mas no romance de Simenon até a neve chega a ser suja. Quis o romancista desmascarar a ilusão ótica? Não creio. A sujeira dessa neve é símbolo de uma realidade mais real

atrás da realidade vista. Atrás do crime, que parece ser o assunto do romance, percebe-se a realidade psicológica de uma alma perdida, que corre cegamente para o abismo. *La Neige Était Sale* só esconde a olhos menos atentos a dignidade da tragédia.

No entanto, o fato de que um livro tão pouco agradável e desconsolado encontrou milhões de leitores é capaz de confortar-nos, enfim: como o desfecho de uma tragédia.

NAVEGANDO PARA BIZÂNCIO

A viagem é longa e perigosa: para o país dos mortos. De 500 anos, nada menos, é a distância. O grande poeta inglês Yeats empreendeu-a no poema *Sailing to Byzantium: And therefore I have sailed the seas and come to the holy city of Byzantium.* E o que encontrou lá? *Monuments of unageing intellect.*

Com essa opinião do poeta moderno concordam, inesperadamente, os manuais escolares. Alguns chegam a datar do ano de 1453, em que Bizâncio foi conquistada pelos turcos, acabando o último resto do Império e da civilização grega, o início da Idade Moderna: os eruditos bizantinos, fugindo para a Itália, teriam espalhado o conhecimento da língua de Platão, iniciando-se a Renascença. Essa tese já não pode ser mantida hoje em dia. As origens da Renascença são muito mais antigas; havia mesmo outras Renascenças ou Pré-Renascenças antes da do século XV. Também já não é a civilização grega a base do que se chama civilização do século XX. Mas em outros sentidos foi a influência da velha cidade imperial muito maior. Dir-se-ia que hoje, 500 anos depois, está viva: no sentido de ter-nos legado problemas que ainda não foram resolvidos.

Eis a oportunidade para escrever um artigo chamado erudito: polemizando contra a lenda de que Bizâncio teria ficado imóvel durante mil anos. E os partidos políticos que lutaram em Bizâncio, os verdes e os vermelhos? Teriam sido partidos de circo, de estádio? Mas

não temos também, hoje, partidos de estádio? Em compensação produzimos muito menos *monuments of unageing intellect*, e talvez nenhum comparável à codificação do Direito Romano, tão vivo até hoje, que é obra do imperador bizantino, obra da época em que nas ruas da cidade os homens simples discutiam os mais complexos problemas teológicos, os mesmos homens que construíram a igreja de Santa Sofia com seus mosaicos. Nas artes plásticas sobretudo, Bizâncio continua grande. O eruditíssimo historiador cujo nome impronunciável é Strfygowski, acredita ter descoberto em Bizâncio as origens de tôda arte cristã: não sòmente da Ásia menor, da Armênia, da Itália pré-medieval, mas até a arte contemporânea dos Mestrovic, e dos Rouault. Em Ravenna, Palermo, Monreale, ainda admiramos restos dessa influência — mas ali meu artigo erudito, já de volta do país dos mortos, ameaça naufragar lamentàvelmente, em pleno Mediterrâneo. Pois tudo isso não seria evasionismo, escapismo, etc., etc.? Bizâncio pertence à História, a um passado bem morto. Como prova disso citam — um chavão.

Nossos avós repetiram êsse chavão invariàvelmente nos artigos de fundo dos jornais, como exemplo de extrema maluquice teórica (diziam mesmo: bizantina) em hora de perigo e da necessidade de agir: quando, em 1453, os turcos já assediavam a cidade, os bizantinos teriam apaixonadamente discutido o problema de saber quantos anjos podem sentar-se sôbre a cabeça de um alfinête. Acontece que, hoje, os netos daqueles avós ainda usam o mesmo chavão. Encontrei-o outro dia num artigo veemente e polêmico contra a arte moderna. Mas o articulista era esperançoso. Pois Bizâncio, a cidade dos que admitem a existência de anjos e alfinêtes, já está assediada, disse, pelos turcos, quer dizer, pelos russos. Mas isto me parece anacronismo.

Embora desprezando muito os poetas herméticos, bizantinos também, o articulista falou com horror de

Bas Empire, expressão que foi cara, como se sabe, aos bizantiníssimos poetas franceses de 1900. Como quer que seja, tão grande inimigo do "Baixo Império", destruído em 1453 pelos turcos, não parece formado na própria Rússia, onde se cultivam com carinho os restos bizantinos. Antes parece turco. Turco formado em colégio brasileiro, bebendo sua ciência na *História da Civilização para a Terceira Série do Curso Ginasial* ou semelhante obra enciclopédica. Pois é nos manuais escolares que se encontra a história dos anjos e dos alfinêtes. A fonte, já irreconhecível, é Gibbon, grande historiador na verdade, mas também grande aristocrata do século XVIII; nada de "turco". Em Gibbon aprenderam os articulistas políticos do século passado, bons liberais, o horror do "Baixo Império", a raiva contra os ministros, favoritos e *maîtresses* que dominavam a côrte de Bizâncio e não deviam dominar a côrte de um rei imperador constitucional do século XIX. Foi o velho Gibbon que matou Bizâncio, criando o conceito do bizantinismo.

Outro conceito de bizantinismo é o daquele poeta Yeats, descrevendo a inspiração do seu poema: "Se alguém me pudesse conceder o favor de viver durante um mês na Antigüidade, escolheria Bizâncio, um pouco antes de o imperador Justiniano abrir a catedral de Santa Sofia e fechar a Academia de Platão. Então, talvez chegasse a encontrar numa pequena venda de vinho um artesão de mosaicos, filósofo nas horas livres. Êle saberia responder a tôdas as minhas perguntas. Em Bizâncio, e só então, as vidas religiosa, estética e política eram homogêneas; e os arquitetos falavam igualmente às massas e às elites". Acreditava, portanto, o poeta que em Bizâncio estava realizado o ideal estético, enquanto fôr estético, do nosso articulista "turco".

Convém, aliás, advertir contra um equívoco. No Brasil costuma-se dar o nome de "turco" a todos os orientais, aos sírios e outros árabes sobretudo. É êrro naturalmente. Os árabes são portadores de uma grande

civilização; os turcos, não. Antes têm fama de estúpidos. Mas são tolerantes. Não destruíram os "monumentos" de Bizâncio, assim como gostaria de destruí-los nosso "turco". Apenas não os compreenderam. Nosso "turco" tampouco os compreende. Senão, saberia das fontes bizantinas do seu credo.

Aos racionalistas do século XVIII não pareciam ter sentido nenhum as discussões teológicas sôbre o dogma da Santíssima Trindade. Recentemente, um teólogo católico, Erik Peterson, esclareceu o sentido político daqueles debates: da decisão sôbre a unidade ou dualidade ou trindade de Deus dependia entre outras coisas a constituição monárquica e até a existência do Império, sempre ameaçado pelas divisões. Mas não é o sentido político daquelas discussões que sobrevive. O modêlo trinário do pensamento sempre reaparece através dos tempos, em versões sempre novas da dialética bizantina. A última cristalização dessa dialética trinária é a de Hegel ou para falar mais exatamente, a de Hegel-Marx.

História de um passado bem morto? Tôda história sempre é estudada, escrita e ensinada em têrmos contemporâneos pois não se dispõe de outros. Quem a quer interpretar de maneira anacrônica, é capaz de, navegando para Bizâncio, sofrer naufrágio no Mar Vermelho; o que é, por sua vez, um êrro de geografia. Na verdade muito mais que vive para o Ocidente de hoje o mundo grego, vive para os eslávos o mundo bizantino, seu berço. É um absurdo comparar os eslavos de hoje aos turcos que, em 1453, conquistaram Bizâncio. Ao contrário: então se criou, balcanizando-se o Sudeste da Europa, um problema eslavo, que ainda não está resolvido. Tito também é herdeiro de Bizâncio. O que demonstra que muitos turcos não sabem como sentar-se sôbre a cabeça de alfinêteda linha justa; e que há várias maneiras de naufragar, navegando para Bizâncio.

O MUNDO FANTÁSTICO DE J. L. BORGES

Repugnou-me explorar a passageira atualidade dos acontecimentos políticos na Argentina para realizar o projeto, já antigo, de chamar a atenção para certo fenômeno literário daquele país. É um processo freqüente entre os que conhecem a fôrça da primeira página dos jornais e a repercussão, menor aliás, das suas páginas de literatura e idéias. Mas vá lá. Não posso adiar o assunto. Jorge Luís Borges é, em si mesmo, uma atualidade, embora em nível diferente.

Borges nasceu em 1899. Tem a idade dos nossos modernistas. Sua atuação de poeta e crítico foi paralela e contemporânea do nosso modernismo. Integrava, com os espanhóis Guilherme de Torre e Antonio Espina, o chileno Vicente Huidobro e outros, o grupo do Ultraísmo que, instruído por Marinetti e Apollinaire, "pôs em liberdade as palavras". Celebrou, nostálgica e futurìsticamente, sua cidade de Buenos Aires. Depois, foi do grupo da revista "Sur". Eis seu papel, já histórico, na evolução da literatura argentina moderna. Sua importância permanente reside nos dois volumes de contos (dos quais a maior parte também já existe em tradução francesa): *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949), a que podemos juntar algumas narrativas da *Historia Universal de la Infámia* (1935).

Jorge Luís Borges é mistificador e satírico. Dominando todos os estilos, sabendo imitar o sotaque de diversas línguas e épocas, utiliza essa faculdade histriô-

nica para mistificar os leitores. Escreve críticas sôbre obras que nunca foram escritas. Cita, em notas eruditas, profusão de livros de todos os tempos e de tôdas as literaturas, metade reais, metade imaginárias, inventadas. Também gosta de citar, de livros que realmente existem, páginas que não constam dêles. Define, êle próprio, sua técnica literária como sendo "de anacronismos deliberados e atribuições errôneas".

Essas artes de mistificação estão a serviço de sátiras aparentemente jocosas, mas realmente sérias. Às vêzes o objetivo da sátira é evidente. Assim no conto "El Aleph", história do poeta maluco Carlos Argentino, cujas epopéias patrióticas e sonetos com chave de ouro receberam o Prêmio Nacional de Literatura. Ou no conto "Deutsches Requiem" (escrito em 1943), no qual êsse admirador e discípulo da filosofia alemã opõe aos filonazistas argentinos a imagem de uma outra Alemanha que é, ao mesmo tempo, o paraíso da música e o inferno dos campos de concentração. Como leitor, aprovo êsses contos. Como crítico, não posso elogiar o que cheira a artigo de fundo de jornal de anos passados.

Tampouco me encantam os contos puramente fantásticos, aos quais Borges deve a fama internacional. "El inmortal", por exemplo, é uma peça de inédito virtuosimo literário: tem todo o sabor das páginas de Heródoto sôbre as regiões então misteriosas do centro da África. A imaginação mais desenfreada só pode compor seus mundos fantásticos de pedaços do mundo real. Eis o limite de todo evasionismo. Mas Borges não é evasionista. Seu mundo fantástico é, contra tôdas as aparências, igual ao nosso.

Basta ler as primeiras linhas do estupendo conto "A Biblioteca de Babilônia": "O Universo é um número indefinido ou infinito de galerias hexagonais, ligadas por escadas", um labirinto de livros em que só os bibliotecários se sabiam orientar; mas êstes já morreram, todos êles, e as indicações nos catálogos estão, parece,

deliberadamente erradas, para ninguém encontrar o que procura, etc., etc. Com pedaços da realidade construiu Borges o que parece sátira às grandes bibliotecas modernas; mas é símbolo fantástico de um mundo que virou incompreensível.

Nosso autor tem, aliás, a obsessão dos labirintos. Escreve longa crítica erudita sôbre um livro imaginário, atribuído ao autor imaginário Herbert Quain, *A General History of Labyrinths*. Em labirintos se passam alguns contos de sabor policial e outros que, como "Las ruinas circulares", parecem sonho fantástico ou pesadelo de matemático. Borges está evidentemente impressionado pelas múltiplas lógicas e matemáticas da logística moderna, que não pretendem corresponder a realidade alguma; são admitidas quando estão coerentes, sem contradição interna. Assim existe, fora da nossa realidade observada, a geometria não-euclidiana, na qual duas linhas paralelas chegam a encontrar-se no infinito, ou uma aritmética não-arquimédica; ou as lógicas nas quais não vigora o princípio do "terceiro excluído". São sistemas de mundos absurdos; mas coerentes. Exigem, quase, que sejam encarnados em mundos poéticos. E Borges os criou.

Discute a tese, atribuída a um matemático inventado, de que o tempo inteiro já passou, irreversìvelmente, e que nós outros apenas vivemos, recordando-nos dêsse passado, para sempre passado. Mas também discute tese oposta, atribuindo-a a Bertrand Russell (e citando página inexistente de um livro dêle) : de que o mundo nasceu há poucos instantes, e que tôda a nossa lembrança do passado é uma ilusão, um sonho. Eis a base daquele conto "El inmortal".

Êsse conceito do tempo destrói tôda coerência do mundo, inclusive das pessoas que vivem nêle. Eis o conto: "Los dos teólogos". No século VI da era cristã houve uma grande polêmica teológica entre o ortodoxíssimo Aureliano de Aquiléia e o herético Johannes de Pannemia. Cada um, querendo refutar o outro, conven-

ceu-se intimamente dos argumentos do adversário. Apesar disso Johannes, agora ortodoxo, foi queimado na fogueira e Aureliano, agora herético, foi para o céu. Querendo justificar-se perante o trono do Todo-Poderoso, êste lhe falou como se êle fôsse Johannes. "Pensavam alguns que Deus estivesse momentâneamente distraído. Mas, na verdade, para Deus eram os dois teólogos inimigos uma e a mesma pessoa".

Assim, o fundo e a alma são *ficciones*. E que vem a ser a sociedade humana? Responde o conto "La lotería en Bobilonia".

A companhia que explorava a loteria na Babilônia, inventou uma inovação: quem ganhou, ganhou; mas quem perdeu, teve de pagar uma pequena multa. E realmente, essa mistura de esperança e temor aumentou a atração da loteria. E aumentou de tal maneira o volume dos negócios lotéricos que o pagamento dos prêmios começou a depender do pagamento das multas. Para poder arrecadar estas, foi conferido à Companhia o direito de condenar os faltosos a penas de prisão. Dêsse modo, a Companhia conquistou, sucessivamente, poderes policiais, poderes judiciários e, enfim, o poder político. Aumentou vertiginosamente o valor dos prêmios e das multas. Quem ganhasse, podia ser nomeado ministro, quem perdesse, podia ser condenado à morte. O acaso lotérico começou a dominar a vida inteira. Em uma entre dez ânforas de vinho o comprador não se surpreendeu de encontrar, em vez de vinho, água e uma cobra. Os tabeliões não redigiram mais contratos sem infiltrar, em lugar qualquer, um êrro jurídico, que podia ser descoberto e apurado ou não descoberto e não apurado. A vida inteira virou tecido de acasos: uma ficção. Alguns chegaram a afirmar que a própria Companhia, sendo a suprema ficção, nunca existiu. Outros, porém, afirmam que a própria Babilônia é um infinito jôgo de sortes e azares. O mundo é uma *ficción*.

Êsse conto certamente foi, no início, uma sátira fantástica contra o mundo dos regimes totalitários. Virou sátira contra a própria criação de Deus. É verdade que não vivemos naquela Babilônia. Mas, como diz Borges no fim do conto "Emma Zunz": *La historia era imposible, pero se impuso a todos porque sustancialmente era cierta. Verdadero el tono, verdaderos los sentimientos, verdaderos los acontecimientos. Solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.* O mundo fantástico de Jorge Luís Borges, mudando-se a hora e um ou dois nomes próprios, é o nosso mundo.

O CRÍTICO AUGUSTO MEYER

Temos, nos últimos tempos, ouvido muitas discussões proveitosas sôbre a crítica. Já está na hora para falar também do crítico. A observação pode parecer mefistofélica. Pois é Mefistófeles que diz, no *Fausto*: "Cinzenta, caro amigo, é tôda teoria e verde é a deliciosa árvore da vida". Mas a situação justifica mesmo os apartes meio maliciosos. Antigamente tivemos muitos críticos sem teoria alguma. Agora temos muita teoria, uma floresta tão densa que ninguém mais consegue distinguir as árvores. Não é dessa opinião o mais conhecido e mais apreciado dos nossos críticos literários, Tristão de Ataíde; em recente artigo, falando da crítica atual, citou muitos nomes, inclusive alguns que ninguém teria esperado encontrar em sua lista. É impossível supor que Tristão de Ataíde não saiba o que é ou tem de ser um crítico literário. Só resta concluir que não quer sabê-lo, talvez pensando no velho lema de que "é impossível pecar por excesso de caridade". Tanto mais urgente é, a bem do restabelecimento da hierarquia dos valores, a retificação de certos equívocos, divulgados inclusive na província e entre espíritos provincianos.

Entre as qualidades de que tem de dispor o bom crítico literário, pensa-se, entre nós, em primeira linha, na segurança do julgamento. Não posso assinar essa opinião, porque tôda a história da crítica literária a desmente. Lessing, o maior espírito crítico da Alemanha, não reconheceu o valor de Goethe. Sainte-Beuve

errou redonda e grotescamente com respeito a Stendhal, Balzac e todos os grandes poetas líricos do seu tempo. Croce, o grande Croce, escreveu disparates sôbre a poesia francesa e italiana moderna. Seria fácil continuar a lista, tarefa da qual já se incumbiu Henri Peyre, em livro conhecido. Contra a soberba dos "juízes" autonomeados convém observar que a crítica dos contemporâneos sempre é extremamente precária. A verdadeira pedra de toque não é o julgamento dos livros ontem publicados, mas a interpretação e reinterpretação das obras publicadas em qualquer época, inclusive e especialmente do passado. Ali e só ali se encontram os méritos do grande escritor Sainte-Beuve como crítico. E para tanto não basta tôda a ciência literária do mundo, se não houver a colaboração daquilo que um espírito tão científico como Croce francamente admite: o gôsto. A palavra está hoje difamada. Mas "hoje" não é, por uma misteriosa fatalidade qualquer, mais inteligente que "antigamente". Até pode acontecer o contrário. Colocamos, portanto, o gôsto no primeiro lugar entre os requisitos exigidos ao bom crítico literário. Depois: a mais ampla informação possível, atitude desinteressada, método seguro, e uma certa dose de fôrça criadora.

Eis o que se pode chamar de ser exigente! Ainda existe, porventura, uma palmeira-real assim na floresta das letras nacionais, depois de tantas queimadas? Não precisa ser pròpriamente um rei. Não sou monárquico. É possível apresentar nomes, embora poucos. Depois de alguma hesitação, voto, para hoje, em Augusto Meyer.

Da primeira daquelas exigências, do gôsto, não pretendo falar, pois o lugar-comum mais batido e mais verdadeiro já afirma que *de gustibus non est disputandum*. Várias vêzes já me encontrei em franco desacôrdo com Augusto Meyer; divirjo ligeiramente da sua opinião sôbre Rimbaud; tive com êle uma pequena escaramuça sôbre a interpretação ou antes a leitura certa de um verso de Hoelderlin, etc. Mas nunca estavam em dis-

cussão os imponderáveis do entendimento estético. Pode-se impugnar isto ou aquilo. Mas nunca se pode duvidar da qualidade essencial do gôsto de Augusto Meyer: tem nível alto. Escolhe e interpreta, desistindo da falsa infalibilidade de juiz, com a segurança de sonâmbulo que não cairá. Para empregar uma palavra muito abusada, que infelizmente se aplica entre nós, indistintamente, aos ensaístas, aos caixeiros-viajantes e aos polemistas grosseiros: o gôsto de Augusto Meyer é o de homem muito inteligente.

Justamente o abuso dessa palavra "inteligência" permite precisar os têrmos. Há várias maneiras de ser inteligente. Para o ofício do crítico literário, assim como para outros ofícios de intelectual, não serve aquela espécie de vivacidade intelectual de que dispõe, sem dúvida, um cabotino nato. A inteligência que se revela no bom gôsto, não é um presente gratuito da Natureza. Dispensamos os gênios que — acreditam êles — não precisam estudar nada. Augusto Meyer não é um pseudo-gênio assim. É dos homens mais e melhor informados sôbre a coisa literária que há no Brasil.

Seria injusto isolá-lo, por isso, em cima de um pedestal. Não é o único. Penso em homens como Sérgio Buarque de Holanda. Há outros, mais novos, muito bem informados. Às vêzes, a informação é, aliás, unilateral, limitando-se a determinados setores ou províncias literárias. Basta, porém, folhear um livro como *Prêto & Branco,* para formar idéias da amplitude dos horizontes de Augusto Meyer.

O volume abre-se com trechos dedicados ao maior escritor brasileiro: "Os Galos vão Cantar", "O Entêrro de Machado de Assis", "Trecho de um Posfácio", "O Autor e o Homem". No resto, são constantes as referências à literatura nacional: a "Nota sôbre Euclides da Cunha" é do melhor que já se disse sôbre o estilo dêsse autor. Estudos estilísticos de grande finura são também, os que versam sôbre quatro sílabas significativas

encontradas num trecho de Herculano e sôbre uma expressão de Proust. O método expositivo é empregado nos ensaios sôbre Chateaubriand, Anatole France, *Moby Dick* e o romancista colombiano José Eustasio Rivera. O comparatista revela-se em "Pergunta sem Resposta", sôbre as migrações de um tema de Villon, através da literatura de todos os tempos; nos confrontos de "Da Infância na Literatura", citando-se Vallès, Dickens, Jules Renard, Graciliano Ramos, Karl Philipp Moritz e Henry James; no estudo "O Mundo da Lua", sôbre o papel do luar na literatura romântica. O conhecedor da literatura alemã escreve sôbre uma nova tradução do *Fausto* — os versos citados no início dêste artigo são, aliás, transcritos conforme a tradução do próprio Augusto Meyer — e sôbre a novela mozartiana de Moerike; o conhecedor da literatura portuguêsa fala de Garrett e Eça de Queirós. Não encontro no índice de matérias artigos sôbre Stendhal e Henry James, dois autores prediletos sôbre os quais Augusto Meyer havia de dizer muita coisa boa. Em compensação, fala de Cervantes e Flaubert. E no fim surpreende-nos um troço erudito sôbre os pré-socráticos gregos.

As notas ao pé das páginas do livro, prestando conta das fontes utilizadas, também servem para formar opinião sôbre as leituras de Augusto Meyer: lê francês, inglês, espanhol, italiano, alemão, talvez mais outras línguas. Êsse especialista em literatura gaúcha, regionalista no melhor sentido da palavra, é um estudioso incansável da literatura universal. Maneja com mestria os instrumentos do comparatismo. Não confunde, como acontece a outros, o estudo da literatura comparada com procura teimosa de "influências" sem interêsse para a interpretação do autor influenciado. Mantém-se dentro dos limites certos. Veja-se aquêle ensaio, "Pergunta sem Resposta", ao qual tentei, aliás, responder; mas a resposta à pergunta de Villon — *Où sont les neiges d'an-*

tan? — era sòmente a palavra que a morte, na gravura de Goya, escreve sôbre o túmulo: "Nada".

A erudição especìficamente literária de Augusto Meyer fica, porém, mal definida, quando discípulos menos compreensivos a comparam à erudição especìficamente histórica dos *scholars*; sobretudo quando o mesmo título honroso também se usa para homenagear um estéril saber livresco.

Êsse equívoco é, aliás, *pendant* de outro: enquanto os amigos falam em *scholar*, preferem os espíritos menos amistosos a expressão "aéreo". Um crítico hostil não deixaria de observar que um dos ensaios do volume *Prêto & Branco*, um dos melhores, se chama "O Mundo da Lua". Mas justamente no mundo da lua encontrou Ariosto a Razão e tudo o que os homens já perderam, menos a estultícia, pois esta continua sempre na terra: *Sol la pazzia non v'è poco nè assai, / Chè sta qua giù, nè se ne parte mai.* Como homens da lua foram sempre considerados pelos filisteus os poetas; mas Shakespeare sabia melhor que *the poet's eye, in a fine frenzy rolling,* vê *the form of things unknown;* e *the poet's pen / Turn them to shapes and gives to airy nothing / A local habitation and a name.* Ao poeta devem as coisas dêste mundo "a localização e o nome", sem os quais não passariam de sombras, de um "nada aéreo". Para prová-lo, bastavam as poucas impressões de viagem italiana que Augusto Meyer já publicou (infelizmente não incluídas no volume *Prêto & Branco*): a leitura congenial das obras de Stendhal abriu ao poeta Augusto Meyer a porta de realidades nunca percebidas pelos turistas. A qualidade de poeta — o autor dos *Poemas de Bilu* é um dos nossos melhores poetas — não é, aliás, alheia à sua compreensão da poesia de outros. A êsse respeito convém recomendar a leitura de certas páginas de T. S. Eliot aos muitos que escreveram durante vinte ou trinta anos sôbre poesia sem se preocupar jamais com a técnica poética.

Mas vale a pena voltar àquele tolo adjetivo "aéreo". Seu uso com respeito a poetas e outros que não foram convidados para o rico banquete desta vida, lembra alguns dos mais espinhosos problemas da vida literária no Brasil, problemas em que, parece, só José Veríssimo teve a coragem e a probidade de tocar. De conseqüências nefastas é a relação existente entre o sucesso literário e a ascensão social: há quem se aproveite da literatura para galgar altas posições em outros setores da vida pública; e há quem se aproveite da posição, por outros meios alcançada, para colhêr lauréis literários. Acontece isso num mundo em que todos os escritores se conhecem pessoalmente, de tal modo que a relação entre críticos e criticados também se caracteriza, às mais das vêzes, pela amizade pessoal ou pela inimizade pessoal. Não é êste o caso do autor de *Prêto & Branco,* nem do seu presente crítico. Augusto Meyer, dizia eu, "lê francês, inglês, espanhol, italiano, alemão, talvez mais outras línguas". "Talvez", porque não o sei; porque as nossas relações, embora sempre boas, nunca chegaram a ser íntimas ou "funcionais". De certa distância, desinteressadamente, estou escrevendo sôbre um homem desinteressado. O único interêsse constante de Augusto Meyer é *ce vice impuni, la lecture.* É homem que sabe ler. Mas não seria esta uma das definições do crítico literário?

Se é, a definição está incompleta. Já se sabe que o crítico precisa de múltiplas qualidades. Também se pode exigir que tenha método. O ponto é nevrálgico. Hoje, todo crítico tem seu método, às vêzes, sua idéia fixa. Empregam-se métodos, criados em situações literárias diferentes, para explicar onde não há nada para explicar. Com impaciência estou esperando que um crítico da novíssima geração dedique trabalho de análise estilística às imagens de vida doméstica nos romances da Sra. Leandro Dupré ou à freqüência de adjetivos astronômicos na poesia de Petrarca Maranhão. Antigamente não foi assim. Os nossos críticos antigos nem sequer sabiam o

que é método. Num sentido muito diferente, Augusto Meyer também "não tem método". Emprega ora êste, ora aquêle processo de interpretação, obedecendo só e exclusivamente à natureza da obra que pretende interpretar: o método estilístico, o método sociológico (nos seus estudos de literatura gaúcha) e — *last but not least* — o método psicológico.

A êste último deve Augusto Meyer, como todos sabem, seu maior sucesso crítico: o ensaio magistral sôbre Machado de Assis. "Psicológico" é, aliás, maneira de dizer. Pois ao têrmo "psicologia" ligamos, às mais das vêzes, o conceito de "análise". Mas o *Machado de Assis* de Augusto Meyer não é resultado de uma análise, seja mesmo em profundidade, e sim produto de uma síntese: o crítico "criou seu objeto", para empregar um têrmo da filosofia néo-kantiana. Sua crítica tem fôrça criadora.

Com uma peça de crítica criadora abre-se o volume *Prêto & Branco:* "Os Galos vão Cantar". É uma peça na qual o saber metódico do ensaísta é iluminado por um raio de poesia. Eis o crítico Augusto Meyer, ao qual se devia esta homenagem de admiração distante e sincera.

OS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA

Se a língua portuguêsa não fôsse "o túmulo do pensamento", já existiriam até teses universitárias, em francês ou em alemão, sôbre Fernando Pessoa. Mas teriam resolvido o problema da mais enigmática de tôdas as personalidades poéticas? Destino ou acaso conferiram-lhe, irônicamente, o nome "Pessoa", a êle em que várias pessoas estavam encarnadas: além do próprio Fernando Pessoa, autor de um admirável *corpus* de poesia portuguêsa, vários outros poetas, bem definidos, com biografia completa, os "heterônimos" Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, aos quais aquêle atribuiu a autoria de outros tantos poemas, de mentalidade e estilos diferentes. Espetáculo em face do qual ficamos perplexos.

Se os "heterônimos" correspondessem, pelo menos, à multiplicidade de personalidades, por assim dizer civis, que havia dentro do cidadão Fernando Pessoa: homem bilíngüe que escreveu em português e inglês; maçon e partidário da ditadura militar; sebastianista místico e descrente blasfemador; contabilista que vivia da fabricação de horóscopos. Então — mas é preciso dizer logo que não acontece isso — os "heterônimos" seriam máscaras, comparáveis às que todos nós usamos porque vivemos simultâneamente em ambientes diferentes, como membros de uma família, exercendo uma ou várias profissões, pertencendo a igrejas e a partidos políticos, etc., máscaras das quais nenhuma coincide plenamente com

nossa personalidade; antes são nossas contribuições ao anonimato que a vida impõe. Mas anônimos não são os heterônimos: são despersonalizações em vez de personificações, destas de que só o poeta é capaz. Ora, para esclarecer-se o caso de Fernando Pessoa, já pensou porventura alguém no caso de... Kierkegaard? (Por enquanto considero como nova a sugestão de compará-lo com Kierkegaard).

Assim como Fernando Pessoa só publicou um livro assinado com seu nome civil, a suma poética de sua fé mística, *Mensagem*, assim Kierkegaard só assinou seus livros teológicos. Seus escritos poético-filosóficos atribuiu aos pseudônimos Johannes de Silentio, Victor Eremita, Constantin Constantius, Frater Taciturnus, Virgilius Haufniensis, Johannes Climacus, atribuindo ainda prefácios a Nicolaus Notabene e o trabalho editorial a Hilarius Bogbinder, "ficções" necessárias porque as idéias de todos êsses autores são tão diferentes entre si como são diferentes o "Guardador de Rebanhos" de Alberto Caeiro e a "Ode Marítima" de Álvaro de Campos.

Ficamos, outra vez, perplexos, mas não tanto que não pudéssemos lançar sugestões (e semear dúvidas), sem pretensão alguma, aliás, de concluir. Se os heterônimos de Fernando Pessoa não são *máscaras de anonimato,* seriam *máscaras de encarnação,* à maneira das que outro grande poeta usou, William Butler Yeats? Conforme o livro que Richard Ellmann publicou, *Yeats, the Man and the Masks* (Macmillan, 1949), as máscaras servem, ao mesmo tempo, para esconder e para comunicar, o que é igual à função da poesia. Mas de que poesia? A de Fernando Pessoa não é hermética nem filosòficamente sistemática; é — custa empregar a palavra — existencial.

Com efeito, explicar Fernando Pessoa por Kierkegaard, pai do existencialismo, significaria ligar o poeta português a uma grande corrente européia; talvez apro-

ximá-lo do seu longínquo consangüíneo (Pessoa era de ascendência judaica) — Franz Kafka.

Mas não é possível. Em Fernando Pessoa há, como num poeta dramático, várias personagens, enquanto Kafka sempre só sabe falar de um único personagem, de *K*; não sabe nada dos outros. Ocorre, nesta altura outra sugestão, que é antes digressão: pelo mesmo motivo de não saber o bastante dos outros para poder relatar-lhes as vidas, Joseph Conrad usou aquêle mesmo processo de atribuir a autoria das suas narrações a personagens e "editôres" (como o Capitão Marlow) que, por sua vez, não compreenderam a significação total dos acontecimentos. Mas Conrad não foi existencialista — seria aliás melhor encerrar a discussão de um assunto em que qualquer um, da Bolívia à Islândia, sente a vocação de entremeter-se depois da leitura dos números recém-chegados de certas revistas francesas. Sobretudo não é existencialista quem tem tanta facilidade de comunicar-se com os outros. O próprio Kierkegaard não foi um existencialista assim.

Dificuldade (ou inutilidade) de comunicação eis o sentido kierkegaardiano dos versos talvez mais famosos de Fernando Pessoa:

> Dizem?
> Esquecem.
> Não dizem?
> Dissessem.

Ainda seria preciso saber se os "heterônimos" foram simultâneos (parece que não) ou sucessivos: neste último caso, seriam comparáveis às fases (*Stadier*) de Kierkegaard: a estética, a ética, a religiosa, que são os papéis distribuídos entre os seus pseudônimos. Neste caso, os versos que meu amigo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira admira tanto:

E eu era feliz?
Não sei:
Fui-o outrora agora

resumiriam o conceito kierkegaardiano da "repetição" pela suspensão do tempo. Essa suspensão é de ordem tìpicamente estética: permite a simultaneidade de pensamentos contraditórios (Kierkegaard era menos anti-hegeliano do que pensava) como possibilidades nunca decididas. Nesse sentido Fernando Pessoa seria até anti-existencialista: sua poesia heterônima teria sido um método para manter em suspenso, para sempre, a decisão. E esta ficaria adiada (a expressão encontra-se em *Mensagem*) até "a madrugada irreal" que pode significar o regresso de D. Sebastião ou o Juízo Final ou, *sans phrase*, a morte. Mas, diz o poeta,

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

PROFETA DO TEMPO

No Brasil, sumàriamente definido como país católico, com uma minoria de ateus, pode parecer paradoxal pedir a atenção para a personalidade e a obra de um teólogo protestante, afirmando-se que se trata de uma das figuras mais importantes do nosso tempo; mormente quando se souber, logo depois, que é um protestante ortodoxíssimo, homem da estirpe de Calvino. Seria possível alegar circunstâncias atenuantes: aos leitores católicos se diria que aquêle calvinista ortodoxo se sabe separado da Igreja Romana, conforme as suas próprias palavras, "apenas pela doutrina da *analogia entis*, o único obstáculo que reconheço no caminho para Roma"; e aos leitores de opiniões esquerdistas se diria que aquêle professor da Faculdade de Teologia protestante da Universidade de Basiléia pertence ao partido socialista e foi um dos chefes da resistência internacional contra o fascismo; e talvez, quem sabe, êle tenha para dizer-nos uma palavra decisiva justamente nesta hora. Mas para falar franco: seriam argumentos de habilidade jornalística, próprios para tornar mais "interessante" a figura de Karl Barth. Não é preciso. Na verdade, a sua doutrina já se encontra aqui entre nós, embora desfigurada, adulterada. Essa adulteração da teologia barthiana chama-se existencialismo. E só posso exprimir a esperança de que os muitos já aborrecidos com a novíssima verdade filosófica tenham paciência para ouvir essa outra mensagem, o *Evangelho,* de uma verdade menos nova e mais verdadeira.

Todo mundo sabe que o grande doutor do existencialismo é o alemão Heidegger; também sabem que foi êle decisivamente influenciado pelo pensador dinamarquês Kierkegaard. Mas êste morreu em 1855 e Heidegger é contemporâneo nosso — haverá alguém, algum *missing link*, entre êles? Êsse "alguém" se chama Karl Barth, e êste aspecto cronológico da sua personalidade e obra não é o único que o define como pensador "entre os tempos". Com efeito, "Entre os Tempos" chamava-se a revista na qual Barth defendeu as suas idéias até os nazistas a suprimirem. E a sua teologia também é um pensamento "entre os tempos": entre a civilização européia de antes de 1914, rica, próspera, satisfeita, progressista, otimista, e a civilização européia de 1947, bombardeada, exausta e desesperada. Mas aí já estamos em plena explicação das origens de Barth.

O protestantismo de 1910 já se esquecera há muito do intuito de Lutero e Calvino de restabelecer a pureza evangélica do cristianismo; tornara-se espécie de "religião profana", ficando em ótimos têrmos com o Estado leigo, a sociedade descristianizada e a ciência descrente. Admitiu no seu seio os conceitos mais variados da divindade, até o panteísmo espinozista; mantinha os dogmas apenas como "verdades simbólicas", simbolizando as aspirações perpétuas de melhorar cada vez mais e até divinizar a humanidade; e aplicava à Bíblia todos os processos da historiografia e filologia modernas, tratando-a como mero documento literário de uma fase da história geral das religiões. Assim ensinavam os professores nas Faculdades de Teologia protestante da Alemanha e da Europa inteira. Mas os estudantes dessas Faculdades nem sempre conseguiram colocação nas paróquias urbanas compostas de gente ilustrada, satisfeita com pastôres mais eruditos e menos ortodoxos. Outros fizeram-se vigários de aldeia, na Suíça, por exemplo, onde os camponeses não são menos alfabetizados mas pensam, no entanto, que o ministro de uma igreja cristã tem de ser,

antes de mais nada, um cristão. E os novos pastôres não tinham aprendido nada para dizer àquela gente além da história das religiões orientais, filosofia espinozista e versos de Goethe. "O que devemos, nós pastôres protestantes, pregar aos nossos paroquianos? Eis a pergunta da qual partiu Karl Barth, então vigário numa aldeia suíça.

Isso foi durante a guerra de 1914. A humanidade européia ainda não compreendera que essa guerra significava o fim da época do progresso permanente e da segurança cômoda. Particularmente a Suíça, neutra, próspera como nunca em meio dos beligerantes, considerava-se como "ilha de segurança" no mar de uma perturbação apenas transitória. Então, o vigário Barth subiu ao púlpito: não proferiu discurso elegante, de própria lavra; preferiu ler as palavras da Bíblia; e estas palavras anunciaram aos ouvintes e ao mundo o Juízo.

O vigário já se tornara algo famoso quando lhe chamaram a atenção para as semelhanças da sua prédica com a teologia de Kierkegaard, que também constatara a incompatibilidade do cristianismo e do mundo moderno. Dêsse encontro resultaram os primeiros livros dogmáticos de Barth — também livros que sacudiram o mundo. Os professôres estavam espantados: dogmatismo em pleno século XX? Devia ser um católico embuçado. Com efeito, Barth não dissimulava certas simpatias pelo catolicismo romano; porque Roma também insiste na incompatibilidade da sua fé com o mundo moderno. Mas ao nosso vigário não bastava isso. Roma, comandando a civilização moderna, exige para si mesma o domínio espiritual da terra: porque acredita na possibilidade de salvar o mundo, criado à imagem de Deus e santificado pela encarnação. Eis a famosa *analogia entis,* na qual Barth reconhece "o único obstáculo no caminho para Roma", a possibilidade, a tentação e a base ideológica de um novo compromisso com o mundo. E não admite isso. Para êle, o mundo está condenado. O que o mundo diz

sôbre, em favor de, ou contra Deus não tem importância alguma. Encontrando-se em contacto íntimo com a nova exegese radical de Karl Ludwig Smith e Bultmann, Barth admite todos os resultados da crítica histórica, mas considerando-os de importância secundária. Às palavras da ciência humana opôs a "Palavra de Deus", na Bíblia, estabelecendo um silogismo rigoroso: através da Bíblia, Deus fala ao mundo; então, *Deus* e *Mundo* são entidades diferentes; mas só Deus é eterno e então o mundo não é eterno, e o que não é eterno está condenado a perecer em qualquer momento. O Juízo Final não é um acontecimento no fim da História — seria cômodo para os que vivem agora — e sim um ato de tôda hora; e vejam como êste mundo absurdo está condenado! Pretendem salvar-se "acreditando em Deus", quer dizer, continuando a vida como antes e confiando na semelhança de Deus com êles mesmos, como se Êle também fôsse do partido da acomodação e dos compromissos hábeis. Mas estão enganados. Não há nenhuma semelhança entre Deus e o mundo. Ao contrário, Deus e o mundo estão separados por um abismo intransponível, um abismo "dialético" — daí o nome de "teologia dialética" — e a "crise" não é uma perturbação transitória e sim a situação permanente do mundo perante Deus. Não podemos forçar a salvação, mas podemos tomar uma resolução: reconhecer que todos os ideais dêste mundo são ídolos da apostasia, todos em contradição evidente com a vontade de Deus no Evangelho, ídolos do vício, da ganância e opressão. Por oposição a êste mundo, Barth é democrata e socialista, radical na política como em tôdas as coisas. Ao mundo que não quer ouvir a palavra revolucionária de Deus, Barth anuncia a catástrofe; e a catástrofe já está aqui.

A "teologia dialética" de Barth tem tido sucesso imenso. Conquistou, depois da grande crise de 1918, o protestantismo na Suíça, Holanda, Dinamarca e em grande parte do mundo anglo-saxônico. Na Alemanha, terra natal do "protestantismo de compromisso com o mundo",

apenas uma nova geração de jovens vigários aderiu. Em compensação, outros tentaram desenvenenar êsse inimigo perigoso da civilização alemã moderna, adotando-lhe a doutrina mas alterando-a profundamente. Assim nasceu a variante filosófica da teologia dialética: o existencialismo de Heidegger. Todos os axiomas de Barth voltam na filosofia existencialista, até o reconhecimento do mundo como absurdo e condenado como "nada". Apenas falta um ingrediente da teologia dialética: *Deus*. Com efeito, Heidegger é ateu. Mas quando se tira Deus da alternativa "Deus ou o mundo", então fica só o mundo, já definido como "nada". O resultado é o niilismo de Heidegger. E êste foi, como se sabe, o filósofo oficial do niilismo político: do nacional-socialismo.

O choque foi inevitável. Acostumado a acomodar-se às modificações sucessivas da civilização alemã, o protestantismo tentou tornar-se nazista. Os altos dignitários eclesiásticos recomendaram submissão completa ao *Estado do Povo Alemão;* organizou-se o "movimento dos cristãos alemães"; exigiu-se dos vigários que falassem no púlpito "a respeito da situação política". Barth, então professor da Universidade de Bonn, também tinha que falar. Falou num panfleto divulgadíssimo. *Existência Teológica, Atual.* Quanto à submissão ao Estado e à sua base natural, a raça, Barth voltou a usar expressões dogmáticas, mas agora num sentido diferente: como se pode exigir de um cristão submissão à lei do Estado, se o cristianismo se baseia em contravenções evidentes a tôdas as leis do Estado e até da natureza? Com efeito, a fé cristã baseia-se no parto de uma virgem, na execução de um justo, e na ressurreição de um morto. Quanto ao "movimento alemão": O Espírito Santo não precisa de movimentos. Até se pode afirmar que o inventor de todos os chamados movimentos é o diabo. Quanto à exigência de "falar a respeito da situação política": "Não sou político e sim teólogo, e a tarefa do teólogo não é falar a respeito da situação e sim falar a respeito da

verdade. Mas se querem absolutamente que eu fale a respeito da situação, então minha resposta é simples e lacônica: "Não"!

Barth foi expulso da Alemanha. Na Suíça organizou a famosa resistência dos pastôres protestantes contra o nacional-socialismo, resistência que parecia desesperada, e foi enfim realmente esmagada. Aos vencidos Barth lembrou a frase de um grande estadista da época da Reforma: *Point n'est besion d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer.* Perseverou. Levantou a voz em favor dos operários de Viena, dos republicanos da Espanha: "Os pastôres protestantes, os operários vienenses e os republicanos espanhóis salvaram pelo menos a honra da cristandade." Durante os anos de 1940 a 1945, foi chefe duma grande organização subterrânea que apoiou a resistência na França, Holanda, Dinamarca e — *last not least* — na Alemanha. Então, quando se tratava da própria existência do homem, a teologia existencialista de Barth revelou o seu verdadeiro sentido, muito acima de uma moda filosófica literária. A Resistência foi a expressão material daquela "resolução" que a teologia dialética exigira. Contra tôdas as esperanças e expectativas, de maneira "paradoxal", a Resistência chegou à vitória. O "mundo" que pretendeu opôr-se a ela, acabou condenado. E hoje até a Vitória está derrotada. Karl Barth fôra profeta.

Karl Barth é uma figura de profeta, muito mais do que teólogo, pensador ou homem de ação política. Podem-se levantar as objeções mais sérias contra a sua teologia que, desconhecendo a índole histórica da religião cristã, também desconhece a continuidade histórica da evolução humana. Só é mesmo uma doutrina para os tempos de crise, para esta hora. Barth demonstrou que a civilização moderna, hoje em estado de falência, não é simplesmente um sistema político e filosófico, econômico e científico, mas sim uma religião, embora uma falsa religião e, porque é religião, só pode ser analisada a

fundo com os meios de análise do pensamento teológico. Barth restabeleceu a dignidade do pensamento teológico, que já estava relegado ao limbo das coisas obsoletas. E isso parece importante porque tôdas as nossas opiniões e convicções — políticas, filosóficas, econômicas e científicas — estão cheias de resíduos teológicos, mal dissimulados, desviados da sua finalidade verdadeira e envenenando a atmosfera. Para enfrentar essa situação, é preciso coragem, e o profeta Karl Barth também é um professor de energia. Ressoa-nos aos ouvidos sua resposta altiva: "Não!". E para a hora da aflição êle nos deixou a palavra decisiva: *Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer.*

PODE UM ASSASSINO ESCREVER UM BOM POEMA?

Sempre desconfiei da famosa "cultura enciclopédica" de Aldous Huxley. Admirei-me do fato de que a leitura preferida dêsse herdeiro da mais requintada aristocracia intelectual inglêsa é — conforme a sua própria confissão — a *Enciclopédia Britânica;* do fato de que êsse utilíssimo livro de consulta se lhe tinha transformado em "livro dos livros", espelho dum mundo intelectualmente decifrado; dum mundo do qual desapareceu o frêmito para ceder às generosidades razoáveis do *Brave New World* bem policiado, que aborrece ao próprio Huxley. Pois o grande intelectual Aldous Huxley está ainda um pouco indeciso. E agora sei por que: ainda não acabou com a leitura da *Enciclopédia Britânica.* Ao menos, ainda não chegou à letra V. Respondendo a uma *enquête* — se um nazista pode escrever um bom poema — êle disse alguma coisa sôbre a bondade como fundamento da poesia, demonstrando, dêste modo, que não tinha lido, no seu livro de preferência, o artigo "Villon".

Villon, com efeito, desmente a Aldous Huxley. Villon, o mendigo, escroque, vagabundo, sacrílego e assassino, desafia a tudo o que é culto e fino; mas não ao humano. Foi simplesmente um homem degradado e desesperado; e um grande poeta.

François Villon é um fenômeno surpreendente. Há mais de quatro séculos, numa época dos maiores artifícios duma civilização requintada — artifícios que já desapa-

receram inteiramente — um homem, solitário naquela época, sentiu, como nós o encanto e o terror da natureza; exprimiu, como nós, o furor e o desdém irônico da rebelião social; espantou-se, como nós, da morte, teve a audácia daqueles versos, lamentando a morte da sua amante

> Mort, j'appelle de ta rigueur,
> Qui m'a ma maistresse ravie...
> Mais que te nuysoit-elle en vie,
> Mort?

— a audácia moderníssima da última linha em que a morte aparece isolada, com ponto de interrogação.

O próprio Villon é um ponto de interrogação; êsse homem moderno do século XV, êsse assassino executado que, do alto da fôrca, nos grita pelos séculos:

> Frères humains qui après nous vivez....

A poesia de Villon venceu o tempo pela simplicidade. É uma poesia de lugares-comuns humanos, demasiadamente humanos — amor, devassidão, degradação, desespêro, morte — lugares-comuns expressos numa linguagem muito direta. Fala como os homens falavam sempre e sempre falarão. Villon é o mais nu, o mais humano dos poetas. Sente-se inteiramente submetido à condição humana.

> Je ne suis homme sans desfault

— com todos os frêmitos e angústias próprios da nossa espécie, inabolíveis, eternos como a poesia de Villon.

Assim começa o *Petit Testament,* estranho testamento dum homem que nada tem que legar senão pobreza, sujeira, infâmia, gritos, desesperos, rezas e uns versos. *Escollier* — no ano da graça de 1456, na época da decomposição do mundo medieval, significa: clérigo-vagabundo, perdido na sarjeta da sociedade. Villon é plebeu; está consciente dessa condição. É porta-voz duma revolta so-

cial de mendigos e vagabundos, furiosos contra os ricos invejados. Quer viver como êstes, e confessa com o mais ingênuo dos materialismos:

> Il n'est tresor que de vivre à son aise.

Mas não lhe permitem. Tratam-no como a um cão:

> Au retour de dure prison,
> Ou j'ay laissé presque la vie...

Êle se vinga: furta, rouba, assassina. Êles se vingam: Villon acabará na fôrca, esqueleto pendurado.

> Puis ça, puis la, comme le vent varie.

Não se acha inocente; escreve *Justice* com maiúscula, lamenta a mocidade perdida:

> Hé Dieu! se j'eusse estudié.
> Au temps de ma jeunesse folle...

Era aluno preguiçoso e amásio assíduo

> Tout aux tavernes et aux filles.

Chega a celebrar grosseiramente

> ce bourdel ou tenons nostre estat.

Nos esconderijos mais escuros da velha Paris, e em tôdas as estradas reais da França está em sua casa; o vagabundo Villon conhece os tempos mais duros da fome hibernal

> En ce temps que j'ay dit devant,
> Sur le Noël, morte saison,
> Que les loups ne vivent de vent.

Então, não resta outra solução senão furtar, roubar e, às vêzes, quebrar os ossos dum camponês ou rasgar a

barriga dum cônego. Villon é, em todos os sentidos, um desgraçado e um degradado; escreve o seu testamento

> L'an trentiesme de mon âge,
> Que toutes mes hontes j'eu beues.

Com a mão, manchada de sangue, escreve as rezas mais ternas à Virgem:

> Dame du ciel, regente terrienne

e grita alto:

> Je cryes à toutes gens merciz.

No coração, escuro de sujeira terrestre, começa a brilhar a estrêla da manhã. E o último dêsses famosos *envois*, sempre dirigidos a qualquer *prince* de companhia amorosa, apela para o *Prince Jésus*, e pede em favor de todos os seus companheiros de miséria e de crime, e de nós todos.

> Mais priez Dieu que tous nous vueille absoudre.

Um crítico chamou à poesia de Villon *le meilleur ordre de paroles qu'existe en langue française.* Essa melhor ordem de palavras, porém, está encerrada na incoerência desregrada do *Petit Testament* e do *Grand Testament,* coros de estrofes áureas e sujas, sem "contextura" visível. É a poesia mais confusa do mundo; e, com efeito, a ordem superior das palavras de Villon é fruto da vida mais desordenada. Certa hipocrisia intelectualista explicaria, talvez, a contradição, simplificando: "Boêmia de poeta"! Cumpre protestar contra a mistura de desprêzo burguês e de admiração invejosa que há naquela expressão, sòmente a falsa boêmia, secretamente assegurada pela mesada do pai, assemelha-se àquela brincadeira. A verdadeira boêmia é uma coisa muito dolorosa: é a própria forma de viver dos inadap-

tados, dos "tipos acabados do sujeito que não arranja nada nesta vida". Esta verdadeira boêmia era a forma de viver de Villon: a desordem era a sua Ordem. A forma de viver e a forma da poesia em Villon estão bem congruentes. A desordem completa, a incoerência fantástica dos seus longos poemas está rìtmicamente bem ordenada por cesuras: aquêles *envois* e refrãos que ressoam pelos séculos e parecem a única coisa de Villon que realmente sobreviveu na memória da posteridade. O corpo de Villon enforcado foi esquartejado. A sua poesia anda — castigo mais duro dos seus pecados — rasgada em mil pedaços pelas antologias. Para compreendê-la bem, cumpre restituir-lhe a contextura; conforme se exprimem os críticos inglêses: "contextualizá-la".

Para êsse fim, nada tenho que acrescentar à magistral análise que Leo Spitzer, o criador da investigação estilística moderna, deu, em *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburg 1931), da *Ballade des Dames du Temps Jadis*. A pergunta: — *Dictes-moy où, n'en quel pays* se foram as famosas belas damas de todos os tempos, e a melancólica resposta interrogativa: *Mais où sont les neiges d'antan?* andam incompreendidas por tôdas as antologias. Spitzer, porém, observou na desordem desaparente dos dois *Testaments* uma ordem secreta, correspondente a certas regras da lógica escolástica e da composição musical da época. As baladas interpoladas nos *Testaments* assemelham-se a conclusões ou pontos de órgão, que resolvem as dificuldades e dissolvem as dissonâncias. A balada das damas de outrora aparece no *Grand Testament*, após as estrofes 40 e 41, descrição de todos os terrores da morte — face hipocrática, suor frio, expectorações nojentas — descrição de naturalismo o mais cruel, como nos sermões de penitência dos frades medievais. Com efeito, a balada, transformação duma canção dos estudantes medievais — *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere* — é uma disputa sôbre o assunto "vida e morte", imitação poética das disputas escolásticas. Há

nisso intenção do poeta. Villon, o homem do século XV, emprega surpreendentemente, e de propósito, formas arcaicas da linguagem — a palavra *antan*, em vez de *annés passée*, já era arcaica na sua época. Villon *imita*, no sentido musical da *imitação fugada* também, como nos cânones muito engenhosos dos músicos contemporâneos. Os nomes das damas famosas aparecem sucessivamente conforme certas regras da disputa universitária, porém regidos, como por um *leitmotiv*, pelos nomes do famoso par *Paris et Helaine* que já apareceram na estrofe 40 do *Grand Testament*, e que fornecem todo o aparelho das vogais e rimas da *Ballade*, para, enfim, dissolver-se na música do refrão *mais où sont les neiges d'antan?* Assim os terrores da morte resolvem-se na coincidência secreta do destino humano com o destino da natureza: idéia inteiramente alheia ao espírito medieval, e que anuncia o sentimento de vida duma nova época.

Até aqui acompanhei o estudo de Leo Spitzer, que encontra nos refrãos de Villon uma secreta sabedoria subentendida: "A criação poética consiste em deixar ouvir atrás de cada palavra a palavra essencial".

Com muita razão, os refrãos de Villon estão vivos. Encerram em forma de música verbal, a secreta sabedoria do poeta. Na contextura dessa poesia, o refrão é como o bater de um relógio anunciando a hora duma época.

O grande historiador holandês Jan Huizinga descreveu êsse século XV na França e Flandres, para o qual encontrou a expressão quase mágica: "Outono da Idade Média". É a época dos cronistas pitorescos à maneira de Froissart, dos pintores diabólicos à maneira de Jerônimo Bosch, das brutalidades de Carlos o Temerário e das perfídias de Luís XI; a época do último gótico *Flamboyant*, e do mesmo *style flamboyant* nas festas luxuosas e nas execuções de sadismo requintado, no alegorismo engenhoso dos torneios e dos poemas, no naturalismo crudelíssimo dos pintores e na música abstratamente simbólica dos organistas.

Nessa época dos maiores artifícios, a voz de Villon é a voz surpreendente da maior simplicidade e naturalidade. Fala um novo homem. Nada nêle é artificial. Nem sequer a mistura de devassidão e brutalidade com a devoção mais humilde, como nas madonas ternas dum Memling, o que não é indício duma boêmia desregrada, mas sintomas das tensões íntimas duma época de transição. A sociedade daquele século é cheia de artifícios duma civilização requintada e moribunda — não falta, como resumo, a imensa enciclopédia de Vincent de Beauvais, e um Aldous Huxley ali estaria em casa — mas François Villon, o plebeu, à margem dessa sociedade, exprime o terror de morte da época de maneira inteiramente nova: para Villon, a morte já não é o flagelo dos pecados nem a porta ao paraíso, a morte é — *Mort?* — um ponto de interrogação, uma luz inquietante, iluminando a condição humana.

Villon é filho duma época de transição. *En ce temps que j'ay dit devant*, uma terrível crise social desaraigou os povos. Todos os valores tradicionais foram derrubados. *Il n'est trésor que de vivre à son aise.* As estradas reais encheram-se de vagabundos. As grandes praças diante das catedrais góticas formigaram de massas anônimas gritando fúrias revolucionárias e angústias místicas. A desordem invade as almas. Não há poesia. O século XV é literàriamente o mais pobre dos séculos europeus. Mas daquelas massas emerge um homem solitário, a quem "um Deus deu a dizer o que aquêles sofrem". Um homem que transformou o grito inarticulado em ordem musical de palavras, em poesia: Villon.

A desordem da época e da vida de Villon é a própria ordem da sua poesia. A forma de viver e a forma da poesia estão inteiramente congruentes. Conforme o conceito de I. A. Richards, que citei outro dia, a sinceridade do poeta consiste numa *tendency towards increased order*, numa tendência para uma ordem crescente. Seguindo esta tendência para uma ordem crescente, Villon chega a

transformar as fórmulas escolásticas da poesia contemporânea em novo alfabeto dos sentimentos eternamente humanos. Consegue isto vivendo intensamente a sua vida, em coerência inteira consigo mesmo, em plena sinceridade. Dêste modo, o assassino pode escrever um bom poema, mesmo um poema imortal.

Villon é o representante mais completo da sua época. E como — conforme um dito de Ranke — "tôdas as épocas são iguais perante o trono de Deus", Villon é um representante completo da humanidade. *Nihil humani a me alienum puto* repetem os humanistas da escola, e Villon viveu assim. Há nêle uma totalidade do humano, não excluindo nada — *Je ne suis homme sans desfault.* Confessa a rebelião, a devassidão, a blasfêmia, o crime, a vergonha. E não se gaba disso boêmiamente: está consciente da fragilidade da nossa natureza humana. Chega a suplicar: *Je crye à toutes gens merciz;* chega a rezar: *Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.* Na música dos seus refrãos consoam as fugas de órgão de ontem e as marselhesas de amanhã; acórdes do que é eternamente humano, humano e eterno.

Eis a poesia do assassino Villon. Êle tinha a conciência de pertencer a uma época de morte, e a conciência clara de que a sua voz não emudeceria pelos séculos: condensando a sua conciência poética no verso estranhamente apolinairesco:

Alié s'en est, et je demeure.

O seu primitivo e sempre novo alfabeto poético é mais duradouro do que o alfabeto das enciclopédias mais civilizadas; Aldous Huxley, o intelectual indeciso, representante dum moribundo outono da civilização, não vai talvez, chegar nunca à letra Z da sua enciclopédia, enquanto na voz de Villon já se misturam as fugas de órgão e as marselhesas da sua época e da nossa também, e de tôdas que vêm depois de nós outros: *Frères humains qui après nous vivez...*

Villon não foi um grande intelectual, nem um nobre. Foi um assassino; e um poeta. Conheceu profundamente — *de profundis* — a nossa condição humana de pecadores e miseráveis, num mundo nunca inteiramente decifrado e muito mal policiado. Sabia por que gritou: *Je crye à toutes gens merciz* o pobre vagabundo que tinha tanto a perdoar aos seus juízes e carrascos, já estava pronto a perdoar a todos, lembrando-me as palavras de Manzoni: *Dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto! tutto!* No seu coração, escuro de sujeira terrestre, já começou a brilhar a estrela da manhã. Dos lábios do pobre Lázaro condenado rebentou, como uma hemoptise, um coro de estrofes áureas, pedindo perdão para todos, para o homem rico Aldous Huxley também, e para todos nós, irmãos humanos:

Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.

PULGAS E BRUXAS

Numerosas são as ciladas que esperam o tradutor. É verdade que a condição principal, para seu trabalho, não é o conhecimento perfeito da língua estrangeira, da qual se traduz, mas o da língua para a qual se está traduzindo. No entanto...

Outro dia se encontrou num romance traduzido do inglês a frase seguinte: "Entrou o rapazinho de Oxford, com ar grave, aparentando uns sessenta anos", etc. É que *fellow* realmente significa, conforme o dicionário, "rapaz" ou "rapazinho"; mas nas Universidades de Oxford e Cambridge é *fellow* o título dos docentes, homens eruditos, às mais das vêzes de idade provecta.

Nem sempre é tão evidente o êrro. Sobretudo quando não aparece, como no caso citado, a contradição humorística, leitores e críticos desprezam a exigência de exatidão. Antes a consideram como caçada de pulgas. Mas pode-se demonstrar que o assunto tem a maior importância: para a compreensão certa ou, pelo menos, aproximativa de outras civilizações; para a compreensão exata da nossa própria; e até para a apreciação de situações políticas.

O pai do existencialismo filosófico, Martin Heidegger, é, como se sabe, leitor assíduo da literatura grega e crítico da poesia de Hoelderlin, ao qual dedica culto quase idolátrico. No entanto, em seu último livro, citando uma estrofe de Sófocles, que Hoelderlin traduzira para o alemão, o filósofo achou por bem modificar radicalmente a

versão. Trata-se do primeiro côro da *Antígona*, que começa, conforme as traduções comuns: "Muitas coisas terrìvelmente poderosas há, mas nenhuma o é mais que o homem". Realmente, as acepções *poderoso* e *terrível* encontram-se nos dicionários, verbete *deinós*, atribuindo-se ao homem um poder terrível sôbre as coisas dêste mundo. Mas Hoelderlin traduziu: ...*nenhuma é mais sinistra que o homem*, aludindo às possibilidades incalculáveis da natureza humana. E Heidegger modifica: ...*nenhuma é mais desprotegida que o homem*, o que também é acepção possível da palavra grega *deinós*, no sentido da criatura que tem de ajudar-se a si mesma. São três traduções diferentes: correspondem a três conceitos diferentes do homem, dos quais depende a compreensão certa da tragédia de Sófocles e da cultura grega em geral.

A tradução já é, portanto, uma interpretação do texto. Nos últimos tempos houve na Inglaterra e nos Estados Unidos discussões apaixonadas sôbre o verdadeiro sentido de certos trechos da *Poética*, de Aristóteles, sem se chegar a acôrdo, por exemplo, quanto à acepção exata da palavra *mímesis* (imitação); nem sequer entenderá a significação dos debates quem se contentou com a leitura de uma das correntes traduções para uma língua moderna.

Há certo tempo atrás, um escritor sobremaneira petulante e suficiente investiu contra o uso da palavra *dialética*. Pensou exclusivamente, parece, no materialismo dialético. Talvez também tenha ouvido da dialética hegeliana, que já é coisa diferente. Mas esquecera, por completo, o uso e a significação da dialética em Kant, que se baseia no uso e significação da dialética em Platão. Quem pretende viajar pela Grécia, precisa aprender o grego. Mas às vêzes nem sequer o conhecimento do texto na língua original garante a compreensão segura.

Nos *Ensayos sobre Poesía Española*, cita Dámaso Alonso o famoso verso da *Profecía del Tajo*, de Fray Luis de León: ... *toda la espaciosa y triste España*, verso do século XVI que se tornou lema da geração renovadora de 1898. O verso parece realmente resumir a desolada paisagem castelhana de hoje. Mas Dámaso Alonso nos ensina a ler as palavras do poeta quinhentista no contexto do poema: está triste a Espanha porque esperando a invasão dos árabes. Revela-se descabida a interpretação modernizante.

De uma interpretação dessas é capaz de depender nosso conceito de uma personalidade poética inteira. Sabemos muito pouco da vida de Shakespeare. Só subsistem alguns documentos legais, inclusive o testamento assinado pelo poeta. Nêle não dedica palavras de carinho à mulher, o que confirma certos indícios de um casamento pouco harmonioso. A espôsa não foi prejudicada por isso, pois o Direito Comum Inglês garantiu-lhe a terceira parte dos haveres do poeta, que não eram insignificantes. Mas... Mas, enfim, a mulher é mencionada no testamento: Shakespeare lega-lhe *the second-best bed*, isto é, *a segunda cama na casa, depois da melhor*. É um legado bem esquisito. Durante quase 200 anos, os biógrafos não se cansaram de observar horrorizados, que a "mão que escreveu *Hamlet*, a *Tempestade* e o *Rei Lear*, também escreveu aquela expressão mesquinha". Até Chambers esclarecer que a melhor cama, nas casas da época elisabetiana, era a reservada aos hóspedes, enquanto o *second-best bed* foi o próprio leito matrimonial, não querendo o poeta que a mulher fôsse expulsa, talvez por filhos ingratos, do que foi seu.

De uma inquirição semântica depende o sentido, dentro de determinado contexto, de palavras tão simples como "triste" ou "cama". Eis uma circunstância que atenua aquêles erros quanto à "imitação" e à "dialética" Diabólica ou estúpida só é a persistência no êrro.

Na segunda categoria dessas persistências inclui-se certa observação, lida outro dia, sôbre o domínio do positivismo comtista na Alemanha do século XIX. Na verdade, a filosofia de Comte, de tanta influência na França e no Brasil, de modo que entre nós é sinônimo de positivismo, não teve o monopólio dêsse nome. Na Alemanha, onde Comte mal foi lido, positivismo significava a atitude antifilosófica e, sobretudo, anti-hegeliana dos cientistas que só admitiam, como única finalidade do trabalho científico, a coleção de fatos, sem tentativa de interpretá-los. A êsse outro positivismo se referem os discípulos de Dilthey, criticando-o. Êsse outro positivismo, que não tem nada a ver com Augusto Comte, também penetrou na Itália; é a êle que se refere seu grande adversário Croce.

Na primeira categoria daquelas persistências, na diabólica, pode-se incluir a atual perseguição, nos Estados Unidos, aos liberais. Desde o início, a expressão "liberalismo" teve dois sentidos: o liberalismo econômico, próprio da burguesia, e a política liberal da mesma burguesia, quando ainda em luta contra o absolutismo aristocrático. Na Europa, os dois liberalismos se extinguiram quase simultâneamente. Mas na América, sobreviveram, e se divorciaram. O mesmo liberalismo que na Europa significa, hoje, uma doutrina antiquada de progressistas moderados, é nos Estados Unidos o nome dos que não aprovam tôdas as injustiças sociais. Confusão que permite a um Whittaker Chambers e seus discípulos poderosos incluir no combate ao comunismo os democratas e radicais de todos os matizes, caçando-os, a todos êles, como se fôssem bruxos.

O que demonstra que o esclarecimento de certas confusões lingüísticas não é uma caçada de pulgas.

PERÍODOS DA HISTÓRIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Quando da publicação da 1.ª edição da minha *Pequena Bibliografia da Literatura Brasileira*, vários críticos censuraram, às vêzes àsperamente, o fato de eu ter adotado critério diferente de periodização. Mas também houve quem o aprovasse, pelo menos em geral, como fêz Afrânio Coutinho, que agora acaba de publicar o 1.º volume de *A Literatura no Brasil.*

Minhas idéias a respeito são, em parte, as mesmas de Afrânio Coutinho; em parte, divergimos. Seria agora fácil elogiar as coincidências e polemizar quanto às diferenças. Mas será mais útil para os leitores a exposição imparcial do problema. É o que estou fazendo, conforme o lema francês: *je ne blâme ni approuve, j'expose.*

As histórias rotineiras da literatura brasileira costumam começar com um capítulo sôbre a "fase colonial" Mas deixam de continuar com capítulos sôbre "literatura imperial" e "literatura republicana". O critério político não serve, evidentemente. E teriam sido tão homogêneos, tão uniformes os três séculos, os trezentos anos do Brasil-colônia?

Para as distinções necessárias serve — e a êsse respeito estou de pleno acôrdo com Afrânio Coutinho — o indispensável conceito de literatura barroca. Poetas e escritores barrocos são Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Rocha Pita. Têm grande importância, do ponto de vista brasileiro e muito menor importância absoluta.

Valeria a pena classificá-las assim? Eis o ponto nevrálgico. A esta pergunta só se pode responder pela periodização das épocas seguintes.

Na história de outras literaturas, introduziu-se, para a caracterização da fase seguinte ao Barroco, o conceito do Rococó, tomado emprestado à histórica das artes plásticas.

Êsse estilo não encontrou ambiente propício no Brasil-Colônia. Seus principais representantes brasileiros, Antônio José e Caldas Barbosa, escreviam em Portugal. E a rotina dos nossos manuais, não sabendo classificá-los, registrou-os como escritores portuguêses...

O Rococó tomou no Brasil feição arcádica. Mas seria um êrro confundir todos os "Árcades sem Arcádia" como "Escola Mineira" ou como "poetas da Inconfidência". Aquêle critério é geográfico, êste é outra vez político; nenhum dêles é literário.

O século XVIII não foi monolítico: sua literatura compõe-se de uma corrente Nacionalista e de outra, pré-romântica. À corrente do classicismo ilustrado, mais ou menos voltairiano, pertenceriam: Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama e Francisco de Melo Franco.

Pré-românticos seriam: Alvarenga Peixoto, Gonzaga e Silva Alvarenga.

Já se vê: as coisas são algo mais complexas do que pode admitir a simplificação *ad usum Delphini.* Mas o estudo da história literária não existe só para o ensino nos colégios.

A literatura do século XVIII já apresenta diferenciação notável. O movimento romântico é, porém, de complexidade muito maior. Nosso Sílvio Romero não ignorava isso; mas a ciência literária do seu tempo ainda não lhe oferecia os instrumentos necessários de análise.

No romantismo europeu costumam distinguir-se, *grosso modo*, três fases: o pré-romantismo do século XVIII (Thomson, Young, Rousseau, o *Sturm und Drang* na Alemanha); o romantismo conservador e religioso de

Wordsworth e Scott, dos medievalistas alemães e da primeira fase de Lamartine e Hugo: enfim o romantismo digamos oposicionista, dividido, por sua vez, em corrente individualista (Byron, Musset) e corrente liberal ou democrática (Shelley, Hugo, Heine).

No Brasil, já sabemos, o pré-romantismo não chegou a desenvolver-se plenamente. De pré-românticos, apenas no sentido de precursores, podemos chamar Gonçalves de Magalhães e Araújo Pôrto Alegre, que importaram da Europa algumas veleidades românticas, arrependendo-se porém logo.

Em compensação, foi forte a corrente do romantismo conservador, influenciada principalmente por Walter Scott: deu Varnhagen, Alencar e Bernardo Guimarães, a historiografia conservadora e o romance histórico. Influências da mesma natureza, portuguêsas e alemãs, notam-se no primeiro poeta verdadeiramente nacional do Brasil: em Gonçalves Dias.

A corrente principal do romantismo brasileiro filia-se àquela terceira fase. E não é difícil a distinção entre o romantismo individualista e pessimista, à maneira byroniana e mussetiana, de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela e o romantismo à maneira de Hugo, o romantismo liberal de Castro Alves.

Teria sido Castro Alves o único grande nome dessa corrente? Não. Devemos acrescentar o nome daquele que representou no Brasil o romantismo político: Nabuco, que realizou na vida pública o que Castro Alves predissera em versos.

É preciso acabar com a arbitrariedade dos manuais que separam, por motivos didáticos, os poetas e os escritores em prosa.

No romantismo existia, de início, um elemento realístico. É uma observação para a qual a história literária francesa fornece numerosos elementos. Essa observação serve para esclarecer melhor o caso do romântico-meio-realista Visconde de Taunay, assim como a contempora-

neidade do realista Manuel Antônio de Almeida com aquêles poetas românticos. Mas não serve para esclarecer o realismo especìficamente anti-romântico ou melhor, a-romântico de Machado de Assis.

Em certo sentido, a mentalidade romântica é onipotente na literatura brasileira de todos os tempos. Por isso mesmo ocupa Machado um lugar à parte; e José Veríssimo não sabia colocá-lo senão no último capítulo do seu livro, fora da construção histórica.

Do realismo psicológico de Machado não há ponte para o naturalismo, que lhe inspirou aversão conhecida. O naturalismo de Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha vem diretamente da França de Zola (e de Portugal de Eça). Mas preparou-lhe o caminho o naturalismo filosófico da Escola do Recife.

Não oferece problemas de periodização o parnasianismo de Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Bilac, aos quais apenas a rotina não acrescenta o nome equivalente de Vicente de Carvalho. Mas é preciso lembrar, outra vez, o caso do romântico Nabuco.

Houve no Brasil também uma prosa parnasiana, a de Coelho Neto e Rui Barbosa; só êsse conceito permite enquadrar o político-escritor Rui na evolução da literatura brasileira.

Êsse enquadramento não é, porém, possível com respeito a algumas outras grandes personalidades literárias, contemporâneas daqueles: Raul Pompéia (que só a preguiça mental pode considerar como naturalista, colocando-o ao lado de Aluísio), Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu, João Ribeiro. Têm em comum, apenas, o inconformismo com o ambiente da época.

A Raul Pompéia e Euclides, será possível chamar de impressionistas.

O simbolismo de Cruz e Sousa e Alphonsus é inequívoco, assim como o neoparnasianismo dos poetas menores da época. Mas entre êstes últimos aparece um que não é dos menores, um grande poeta: Augusto dos Anjos.

Teria sido o maior poeta simbolista do Brasil, se o parnasianismo não o encerrasse na camisa-de-fôrça de sua "forma" e não o iludisse com o fantasma da poesia pseudo-científica. Não teve, não podia ter sucessores.

"Pré-Modernismo" não passa de um cômodo conceito coletivo em que cabem Afonso Arinos e Graça Aranha assim como Lima Barreto e Monteiro Lobato. As tendências só se separam com maior clareza, no próprio modernismo.

Impõe-se, com rigor, a distinção entre o modernismo pròpriamente dito (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, com exceção da última e melhor fase, Raul Bopp), o modernismo mineiro (Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ciro dos Anjos) e o movimento muitíssimo diferente do Nordeste (José Américo, Jorge de Lima, Raquel de Queirós, Gilberto Freire, Amando Fontes, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Jorge Amado).

O critério parece geográfico; mas, na verdade, são três diferentes mentalidades literárias, três diferentes atitudes sociais e humanas.

Nossa miopia de contemporâneos, colocados perto demais do assunto, ainda não nos permite classificar a geração à qual pertencem Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Morais, Marques Rebêlo e Otávio de Faria Não entram em nenhum dos nossos conceitos históricos porque ainda não pertencem à história. Mas já se começa a esclarecer sua posição em relação aos que vieram depois.

Contudo, isto é *another story*. O que se pretendia demonstrar apenas, era o seguinte: a introdução do conceito "Barroco" na historiografia literária brasileira so revela seu verdadeiro e principal valor quando êsse conceito serve de matéria explosiva para modificar, seja mesmo com alguma violência, a periodização inteira.

ROMA SOTERRANEA

Passeio obrigatório de todos os turistas em Roma é o Pasquino, fragmento de uma estátua antiga na qual os romanos da Renascença costumavam afixar diatribes satíricas contra os Papas (daí a expressão "pasquim"). De lá ruma-se para a Piazza Navona, a mais bela das praças barrocas de Roma. Nos últimos tempos também se costuma entrar num dos restaurantes lá situados, para soletrar, nas paredes, os versos em que o poeta dialetal Belli celebrou o vinho servido nos bares da Piazza Navona.

Poeta dialetal? Há quem cite um título de Pirandello: *Ma non è una cosa seria.* No entanto é muito séria. A Itália tem duas literaturas: a "grande", escrita na língua florentina de Dante; e a "pequena", a dos poetas dialetais entre os quais há nomes como Goldoni, Porta e Di Giacomo. E Belli é o maior entre êles. Mas nesta afirmação, a gente pode acreditar ou não acreditar. Como prová-la? Não posso citar versos, escritos em um dialeto, o "romanesco" dos subúrbios proletários de Roma, que até os bons conhecedores da língua italiana têm dificuldades em entender. Então, vou chamar testemunhas: para os francófilos, citarei os elogios de Sainte-Beuve; para os russófilos, citarei a admiração de Gogol que vivia então em Roma; para os germanófilos, o grande Vossler, cuja tese de doutorado versava sôbre Belli; para os vanguardistas, o entusiasmo de Joyce; e foi uma escritora americana, Eleanor Clark, que conseguiu, pelo seu recente livro *Rome and a Villa,* tornar obrigatório para todos os

turistas o passeio àquele restaurante da Piazza Navona. Não se compreende Roma e o povo romano sem se conhecer Belli que lhe erigiu um monumento *imperituro*.

Êle mesmo teve essa ambição: *Ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe a Roma.* Escreveu, para tanto, quase 3 000 poemas que constituem, na verdade, um grande poema coerente: a comédia não-divina de Roma. Eis, maior que o monumento que lhe erigiram no subúrbio de Trastevere, o verdadeiro monumento de Belli. Um poema sem par no mundo.

Vamos aos fatos. Giuseppe Gioachino Belli nasceu em Roma, em 1791. Filho de gente pobre, semi-intelectual fracassado sem ocupação certa, escrevia poemas lamentàvelmente ruins em língua impecàvelmente florentina para conquistar um lugar naquela "grande" literatura italiana, talvez lauréis de uma academia de província. Não o conseguiu. Sobreveio uma misteriosa crise mental de que desconhecemos os pormenores. O homem mudou inteiramente. De repente começou a escrever sonetos em dialeto "romanesco". Num jato inédito de inspiração, chegou a escrever 2 ou 5 ou 10 poemas por dia. Em suma, nada menos que 2 279 sonetos em poucos anos. Leu-os nos cafés aos amigos. Escondeu-os em casa. Não eram publicáveis. Depois, passou por nova crise espiritual. Agora, sentia horror pelos seus próprios poemas. No testamento mandou (como iria fazer Kafka) queimá-los depois de sua morte. A um amigo, o Cônego Tizzani, devemos a conservação dos originais. Tendo sido anticlerical furioso, Belli virou beato e conservador. Os amigos o consideravam louco. Seu destino foi exatamente o do seu admirador Gogol. Teve, em 1863, morte edificante. Hoje, tem monumento no Trastevere. E aqui está, *imperituro*, o monumento do seu livro.

Imaginemos uma rua em Roma, por volta de 1830: o taverneiro discute com os bêbados; os lacaios falam mal dos príncipes que são, por sua vez, lacaios de outros, ainda mais poderosos, falando mal dêles; as beatas, na

igreja, interrompem as rezas para caluniar as vizinhas; na esquina, brincam crianças seminuas, dormem os preguiçosos; passam funcionários e ladrões, monjes e prostitutas, mendigos e prelados; num quarto; chora uma mulher, o marido jaz, assassinado, lá fora na Campagna deserta. Há muitos assassínios, enterros, mortes nos poemas de Belli. O característico cheiro nauseabundo dos subúrbios romanos, em seus versos, parece cheiro de decomposição. Afinal, no solo de Roma enterraram seus mortos 300 gerações. Há, debaixo da cidade, uma outra cidade, a das catacumbas, a Roma *soterranea*. Belli é a voz de uma *Roma soterranea*. Mas não é uma voz sacra.

É um novo Pasquino. Um satírico cujos versos lembram as caricaturas monumentais de Daumier. Embora satirizando personagens e situações ligadas à sua época efêmera, teve a consciência de escrever, como bom cidadão da cidade eterna, para todos os tempos. Por isso, deu aos sonetos em dialeto popular a forma mais clássica, elaborando-os com o cuidado estilístico e métrico de um parnasiano *avant la lettre*. Mas é realista. Estava impelido, embora sem querê-lo, a ver sempre o outro lado das coisas, o lado feio das coisas grandes, a decadência material e moral da cidade dos imperadores e papas. E o supremo representante dessa decadência era, para êle, o próprio Papa, o dos últimos decênios do Estado Pontifício antes da unificação da Itália.

Não há govêrno bom. Quase sempre o govêrno é ruim. O dos Papas, quando ruim, era o pior, porque comprometia a dignidade do Poder Espiritual. E o pior govêrno papal era, conforme hoje admitem os próprios historiadores católicos, o do Papa dos tempos de Belli: Gregório XVI. Os poemas satíricos contra êle, impublicáveis na época, foram salvos pelo amigo Tizzani, que era cônego... *dixi et salvavi animam meam.*

O poeta ridicularizava-lhe impiedosamente o nariz enorme, o apetite insaciável, a covardia física. Mas não

ficou nisso. A comicidade dos sonetos vira diabólica. No sonêto "Viatico" rima o "Principale" do Papa, o que já é uma blasfêmia grosseira, com um objeto de uso pessoal do chefe da Igreja... Os versos só poderiam ser citados no original porque menos accessível. Belli propõe erigir no Monte Mario três cruzes para que, tôdas as Páscoas, seja ali crucificado um Papa, e aos seus lados dois cardeais. Há, nesses poemas, algo do anticlericalismo próprio do povo romano, que costuma dizer: *Qui si fa la fede, ed altrove ci si crede*... Mas Belli vai mais longe. Imagina um presépio à maneira dos brinquedos de Natal nas vitrinas: um presépio feito de presunto, salame, ovos e cebolas. Suas paródias de histórias bíblicas lembram a paródia dos salmos, numa frase de Joyce: "E os judeus sentaram-se junto aos rios da Babilônia — e se riam". Assim como Joyce, era Belli um católico às avessas. Vestiu palavrões obscenos de sufixos litúrgicos, como de uma toga romana. Fabricou os trocadilhos mais irreverentes: *magnus*, o adjetivo que tantas vêzes volta na liturgia, sempre lhe sugere uma alusão a *magnar* (comer, no dialeto romano), isto é, à comida que os servidores da *magna misericordia tua* negam aos pobres. Afirma que êles, no altar, só dizem uma frase sincera: *Domine, non sum dignus*... Adora o sangue e suor de Jesus, mas acrescenta que: "Êle deu seu precioso sangue para os ricos e seu suor para nós outros". Tem verdadeira paixão pela blasfêmia. Usa o dialeto, a língua de uma literatura *soterranea*, debaixo da oficial, como se fôsse língua do inferno, de uma *Roma soterranea*. Quando, mais tarde, se regenerou, acreditava sèriamente que aquêles sonetos lhe tinham sido inspirados pelo diabo

Mas Belli não foi satanista. Longe disso. Abraçava com um imenso amor tôdas as criaturas, até as mais degradadas, e inclusive o próprio diabo, êsse *povero cristiano, criatura de Dio come noi*. E amava até a própria Morte, cujo cheiro de decomposição lhe invade por todos

os poros a obra que compreende o Universo inteiro, obra de um poeta completo, embora o considerassem louco.

No entanto, não era louco. Da loucura o salvou seu realismo insubornável, clássico, universal, digamos romano, embora de uma Roma soterrânea. Os que hoje admiram a grandiosidade da cidade eterna, fariam bem rezando uma ave-maria em sufrágio da alma de Giuseppe Gioachino Belli: êle também uma voz da *Roma imperitura*.

REVELAÇÕES SÔBRE RILKE

Em breve publicará a Casa Editôra Bechtle as cartas e diários de Rilke, dos anos 1918 e 1919. Michel Cordey já está em condições de informar-nos a respeito: naqueles anos revolucionários, o poeta Rainer Maria Rilke, aristocrata e místico, cedeu à moda, fazendo durante algum tempo o papel de comunista.

Essa revelação irritará muita gente. Mas não é para isto que ela está aqui publicada.

Antes de tudo, uma profissão de fé: Rilke é para mim, assim como para muitos, o maior poeta, ao lado de Yeats, dêste século XX. Nenhuma revelação ou "revelação" é capaz de solapar essa convicção, que não significa, no entanto, uma admiração cega e fanática. As poesias da mocidade de Rilke são, em parte, péssimas, em parte apenas sofríveis. Um poema como o *Cornett Rilke* é bonito, digno do entusiasmo das leitoras também bonitas. Mesmo no *Livro de Horas* há muito misticismo artificial; um ou outro tom falso ainda é perceptível nas maiores poesias de Rilke. Como realizar, a respeito de Rilke, a exigência permanente de Croce; a de separar, dentro da obra, a poesia e a não-poesia?

Revelações ou "revelações" biográficas não têm nada com valores estéticos; mas não são tão irrelevantes como certa crítica nos quer fazer crer. A revelação de fraquezas pessoais é capaz de contribuir para o esclarecimento dos lados fracos da obra, deixando, porém, intacto o lado forte. Pode-se, sem receios, atacar certas convenções

biográficas, sem correr o perigo de ofender o poeta ou diminuir o valor de sua obra.

A biografia de Rilke, assim como a apresentam em livros e artigos panegíricos, é uma *fable convenue*: o poeta teria sido o último rebento, algo decadente, de família aristocrática; um gênio que transformou glórias passadas em grande arte. Muitos lêem os *Cadernos de Malte Laurids Brigge* como obra autobiográfica, recordações de mocidade. Nas cartas do poeta encontramos o aristocrata, solitário neste mundo de prosa, homem sem pátria e sem lar, caminhando por êste vale de lágrimas e morrendo na solidão de um castelo abandonado...

Estabeleçamos os fatos. Rilke nasceu em Praga, de família pertencente à minoria alemã dessa cidade eslava. Talvez essa situação tenha contribuído para a fuga, a evasão. Nunca Rilke quis voltar para Praga nem sequer fixar-se em Viena. Mas não achou descanso em outro lugar nenhum. Virou realmente cosmopolita e, no fundo, apátrida. Mais tarde nem sequer quis falar daquele início da vida, de modo que até há pouco não sabíamos nada a respeito.

Até há pouco. Porque agora chega Peter Demetz, que já estudou o ambiente praguense de Kafka, para esclarecer-nos, no livro *Os Anos de Praga de René Rilke*. Destrói uma porção de lendas. Rilke era alto e magro, mas menos alto e menos magro do que se pensa; quase nunca estêve doente; tinha apetite formidável. Não foi absolutamente rebento de velha família aristocrática, mas filho de um pequeno funcionário das Estradas de Ferro e de mulher ambiciosa, mas também pequeno-burguesa. O único castelo que viu por dentro na infância, foi aquêle em que realmente nasceu: um velho palácio desafetado, sendo os apartamentos alugados a gente de poucos recursos; e o da família Rilke era o dos fundos da casa. Nem física nem moralmente era Rilke um anjo franzino, mas um homem de energia ferrenha e da maior ambição; sua autopublicidade, nos primeiros anos de sua carreira lite-

rária, foi algo de febril. Percebendo cedo que só nasceu para a poesia, sabia-se incapaz de desempenhar profissões prosaicas. Arranjou-se bem: passou a vida tôda às custas de amigos aristocráticos e sobretudo de amigas aristocráticas, às quais sugeriu aquela sua lenda biográfica. Serviu-lhe para o mesmo fim a extensíssima correspondência. Fêz tudo para fazer esquecer seu verdadeiro passado. Por isso, jamais quis voltar para Praga nem morar em Viena, tão perto da capital tcheca. Chegou a modificar seu nome: de *René* em *Rainer*, para que nada fique do que foi. A infância aristocrática de Malte Laurids Brigge é uma ficção deliberadamente inventada para a gente a considerar como autobiográfica.

Observa, porém, Demetz que Rilke não foi capaz de apagar um resíduo específico da mocidade: sua língua. Os alemães em Praga são pequena minoria, composta exclusivamente de burgueses, intelectuais e funcionários. Entre êles não há gente do povo. Não falam, como todos os outros alemães, êste ou aquêle dialeto, mas usam a língua livresca da literatura: a língua de uma elite vivendo no vácuo. Era esta a língua materna de Rilke: uma língua artificial, que lhe serviu como mais uma máscara.

Agora há quem deseje *desmascará-lo*. Acaba de sair na Suíça o livro *Rainer Maria Rilke, Lenda e Mito,* de Erich Simenauer, tentativa de explicar tôdas aquelas atitudes pela psicanálise. O livro não convence. Fracassaram, aliás, até hoje, tôdas as tentativas de fazer à base de documentos escritos o que o psicanalista só sabe fazer no consultório, em contato com a pessoa viva. Tôdas as psicanálises póstumas são fatalmente falsas. Mas podemos manter o que também seria resultado de análise psicológica comum da documentação, sem pretensões de profundidade e fiscalizada pelos fatos provados. Sabíamos que Rilke era incapaz de amar; nunca sentiu afeto profundo por ninguém. Não aceitamos a explicação "edipiana" do psicanalista; mas é verdade que Rilke deu a essa falta de amor as aparências de um amor mais ele-

vado, incompreensível às pessoas comuns, até às princesas e condêssas, de cuja ternura o poeta se sabia defender muito bem. Outras máscaras dessas: a incapacidade de fixar-se em lugar algum foi batizada de "peregrinações"; a inquietação neurótica, de "religiosidade mística"; e, muitas vêzes, o pensamento mais banal mascarou-se de aparências verbais de profundidade. Rilke, acha o psicanalista, teve capacidade demoníaca de transformar as coisas. Sim; e às vêzes, muitas vêzes, as transformou em grande poesia.

Mas ficavam resíduos da vida antiga, falsificada. Ainda são perceptíveis na obra. Percepção que pode contribuir para realizar a exigência de Croce.

As revelações biográficas explicam, sobretudo, a estranha fraqueza das primeiras obras de Rilke: quando aquela "transformação" ainda não estava realizada. Mais tarde, porém, a "solidão" artificialmente mantida também já foi "transformação" da situação lingüística de Rilke, poeta alemão de Praga, cidade eslava. Quer dizer: exprimiu uma verdade. Assim se misturaram, até o fim, os elementos. Falsas são as primeiras obras. Falsa é a maior parte das cartas. Falsos são muitos "resíduos" no *Livro de Horas* e no *Brigge*, obras cuja inquietação é, porém, autêntica; nada temos com as raízes psicológicas dela. O ôlho armado chegará a reconhecer alguns poucos restos daquela falsidade até numa obra tão autêntica como são as *Elegias de Duíno*. Integralmente "puros" só são os *Novos Poemas*: a obra capital.

SÔBRE O SORRISO DA GIOCONDA

In tram. Vedo scritto su un muro a grandi lettere bianche su fondo blu GIOCONDA: Acqua Purgativa Italiana. E più la faccia melensa di Mona Lisa. Finalmente. Ecco chi si comincia anche da noi far della buona critica artistica. (Ardengo Soffici: *Giornale di Bordo,* p. 147).

Essa piada teria sido inspirada apenas pelo cansaço de repetir "verdades consagradas"? (*Tout est dit, et l'on vient trop tard...* dizia La Bruyère). Ou, então, o futurista italiano teria preferido à *faccia melensa,* à "cara imbecil" da Gioconda o *Keep smiling* do Mundo Novo? Um crítico ferozmente tradicionalista como Berenson também se apraz em estigmatizar como "obsoleto" o gôsto dos séculos pela obra de Leonardo; e outro crítico, dos que se chamam "sociais", não achava importância alguma no sorriso dessa *bourgeoise* italiana. Vejam como é precária a "vida imortal" das grandes obras de arte!

Valéry, na *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,* alega, porém, circunstâncias atenuantes: a gente ter-se-ia cansado de ouvir dos "mistérios inescrutáveis" daquele sorriso, existentes apenas na prosa musical de Walter Pater. Realmente, todo mundo leu a bela página em que o grande esteticista inglês descreveu a Gioconda: "Conhecemos sua face e suas mãos, sua carne marmórea rodeada de rochedos fantásticos, iluminada como por pálida luz submarina." A Gioconda seria a cristalização de desejos milenares do homem, "do animalismo grego, da volúpia dos romanos, dos amôres imaginários dos místicos

medievais, dos pecados dos Borgias". A Gioconda seria mais velha do que os rochedos entre os quais o pintor a colocou, "ela é como Lêda, a mãe de Helena de Tróia" — mas quando Pater começa a falar de "olhos cansados, nos quais se adivinham pensamentos estranhos, sonhos fantásticos, paixões extraordinárias", quando a compara a um vampiro que conheceu os mistérios da cova — então a velhíssima "Lêda" transforma-se diante dos nossos olhos em senhora bastante moderna, em *vamp*, em *femme fatale* de um romantismo que também não pode morrer.

A "Gioconda" de Walter Pater também é Marguerite Gauthier, Madame Bovary, Salammbô, Salomé, Hedda Gabler e tôdas as Electras histéricas do teatro moderno até O'Neill; personagem que a literatura universal antes de 1850 ignorava. Só a ingenuidade biològicamente determinada do homossexual Oscar Wilde denunciou essa personagem como "esfinge sem enigma". Mas ela não morreu por isso. E o professor Freud chegou a trasladar a histeria da dama para o espírito do próprio Leonardo, explicando como sintoma de desejos incestuosos do artista aquêle famoso sorriso.

Resta explicar outro fenômeno: *tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de trois cent ans qu'il y a des hommes, et qui pensent,* mas durante mais de 300 anos ninguém tinha percebido aquêle sorriso! Essa observação desconcertante não é, aliás, exata. Vasari já fala do sorriso de Gioconda, "como se ela ouvisse música divina"; mas é, como se vê, o contrário das coisas diabólicas que os nossos perversos pais descobriram entre os lábios semiabertos da senhora; interpretação quase teológica, lembrando o neoplatonismo da Renascença, os *Dialoghi d'amore,* sonetos petrarquizantes. Mas Vasari, afinal, não é literato e sim artista plástico. Na sua descrição do quadro, o "sorriso" apenas ocupa posição relativa. O que êle admira, sobretudo, é a maravilhosa semelhança do retrato com o modêlo (que êle nunca viu pessoalmente); eis a ladainha que 300 anos de naturalismo acadê-

mico repetirão.[*] A *femme fatale* aparece pela primeira vez em 1858, num ensaio de Gautier. O romântico francês, antecipando a rapsódia de Pater, fala em *charme magique*, em *femme de trente ans:* a promessa da bôca seria inefável como uma idéia musical, mas Gautier sabe traduzi-la — seria a expressão de desejos perversos, de melâncolia de anjo caído.... E vejam só como o sorriso da "música divina" já está transformado em sorriso de dissonância diabólica. Essa Gioconda moderna (mas pré-modernista) já está predestinada para servir de anúncio de água purgativa. Não é mais um retrato. Virou tipo.

Mas tipo — a Gioconda sempre foi. Taine (e talvez outros também, antes dêle) já notou que o mesmo sorriso misterioso volta a aparecer em várias outras caras que Leonardo pintou ou desenhou; até, na *Última Ceia,* na face do Cristo. Esquisita ubiqüidade dêsse sorriso, incompatível com a suposta semelhança do retrato. Mas quem disse? Vasari já não conhecia o modêlo. Os pintores da época costumavam pintar, no fundo dos seus retratos, paisagens reais, mas não aquêles rochedos e águas fantásticas que Leonardo imaginou. O quadro, encomendado como retrato, sem dúvida, teria sido realizado como retrato? Leonardo realizou tão pouco! E então, não aquilo que lhe encomendaram, mas o que o perseguiu nos sonhos. O sorriso da Gioconda não é "semelhante" mas sim típico. Talvez o misterioso encanto dêsse sorriso, para nós, seja o de um *déjà vu*: porque o mesmo sorriso se encontra, tìpicamente, nas obras de arte arcáica.

Sorrindo assim, da mesma maneira, nos olham o Apolo de Tenea e as virgens arcaicas do Museu da Acrópole em Atenas, e antes delas os rostos das esculturas etruscas, enigmáticas como a língua dêsse povo que ninguém sabe decifrar. Afinal, Leonardo, como toscano,

(*) Ver o estudo de George Boas no *Journal of History of Ideas*, 1/2, 1940.

era descendente dos etruscos. E assim como êsses, outros grandes etruscos, o poeta do *Inferno* e o pintor do *Juízo Final* na Capela Sixtina, reproduziram o pavor do outro mundo que já se exprimira nos murais dos túmulos etruscos — assim Leonardo teria reproduzido o que encantara os seus antepassados. Contudo, o sorriso das esculturas arcaicas é, em geral, interpretado como tentativa inábil de exprimir sentimentos íntimos. E Leonardo, um gênio, teria sido incapaz de exprimir qualquer coisa que fôsse?

Gênio, sim, e dos maiores. Mas quanto à "incapacidade" — é preciso observar que êsse gênio não conseguiu realizar-se. Quase tudo o que ideou, ficou fragmento ou esbôço ou projeto. No sorriso do seu Cristo, na *Última Ceia*, talvez quisesse exprimir a melancolia do Criador traído e a melancolia do criador fracassado. Talvez, muitos "talvez" — e talvez tenha sido melhor que Leonardo não se realizasse. As artes plásticas não ocuparam o primeiro lugar no seu espírito universal. Era matemático, engenheiro, urbanista; imaginou transportes mecânicos, máquinas de voar, máquinas de habitar, máquinas de viver, antecipou tôda a técnica moderna, menos as modernas fontes de energia. Os engenhos que desenhou nos seus cadernos seriam movidos por mãos humanas. A realização dos seus sonhos técnicos teria transformado os homens em escravos ou bêstas. E, então, o sorriso divino do passado e o sorriso diabólico de dias posteriores teriam sido logo transformados no sorriso de imbecilidade do futuro.

Afinal, aquêle futurista tinha razão, a seu modo, desmoralizando com água purgativa as interpretações consagradas das obras do passado. Mas as obras, estas resistem. E o próprio futurista não consegue nada senão acrescentar às outras interpretações mais uma, sua: o sorriso da Gioconda como *Keep smiling* — que hoje governa o mundo.

TENTATIVAS DE INTERPRETAÇÃO MUSICAL

O grande romancista inglês E. M. Forster, na sua conferência *The Raison d'être of Criticism,* alude às duas maneiras igualmente insatisfatórias de interpretação das obras musicais por meio de palavras: a técnica e a poética. A interpretação técnica, da qual E. T. A. Hoffmann deu magníficos exemplos nas suas críticas da *5.ª Sinfonia* e dos *Trios op. 70* de Beethoven, não diz nada de novo ao músico e fica incompreensível ao leigo; a interpretação por meio de paráfrases poéticas — assim como Aldous Huxley interpretou, em *Contraponto,* a *Suíte n.º 2* de Bach e o *Adágio do Quarteto op. 132* de Beethoven, e depois Thomas Mann, em *Doutor Fausto,* o *Adágio da Sonata op. 111* de Beethoven — a interpretação por meio dessas paráfrases revela mais o intérprete do que a obra, chegando a iludir a imaginação do leigo, enquanto o músico não reconhece, nas associações poéticas, as harmonias musicais que ouviu. E assim parecem condenadas tôdas as tentativas de interpretação musical.

Mas ainda há esperança onde existe equívoco. No caso, o equívoco se refere ao têrmo "interpretação". Esta talvez seja realmente impossível em palavras; senão, o músico escreveria versos em vez de acordes. Mas outra interpretação é tão necessária que sem ela as obras musicais nem chegam a ter existência: a interpretação realizada pelo regente, pelo solista, pelo cantor quando executam as obras. Sucesso ou insucesso da execução — eis os critérios da interpretação certa. Mas o que é que o regente, o solista, o cantor executam?

O leigo (mas só o muito leigo), responderá: a "melodia". Se fôsse assim, Puccini seria maior do que Bach. Mas ninguém pensou em defender opinião tão simples. O que se quer dizer é apenas o seguinte: o leigo, não prestando atenção aos elementos de que a obra se compõe, só ouve o resultado das harmonias e ritmos (e, eventualmente, da instrumentação), resultado que êle guarda na memória como "melodia". É isto o que êle é capaz de reproduzir trauteando, ficando porém consciente de que as harmonias e os ritmos e a distribuição dos sons pelos instrumentos só aparecem quando a obra está sendo realmente executada. Eis os elementos que o músico tem de compreender para "interpretar" a obra.

Dêsses elementos o mais difícil é o ritmo: talvez porque a nossa vida orgânica e emocional também obedece a certos ritmos, de modo que é permanente a tentação de identificar com os nossos ritmos os da obra alheia. O segundo movimento da *7.ª Sinfonia* de Beethoven costuma produzir sentimentos de tristeza nos ouvintes, sobretudo quando é executado mui lentamente, à maneira de uma marcha fúnebre. Realmente, é uma marcha sincopada, assim como são tôdas as marchas fúnebres. Mas a comparação com o segundo movimento da *Eroica* basta para revelar o equívoco. Cada uma das obras de Beethoven é um "indivíduo" orgânicamente estruturado, de modo que seria impossível substituir êsse ou aquêle movimento de uma obra pelos correspondentes de uma outra (o que ainda seria possível em várias obras de Bach, Haydn ou Mozart). A marcha fúnebre, tão orgânicamente enquadrada na sinfonia heróica, seria de inclusão impossível entre os movimentos da *Sinfonia em la maior*. Mas como se introduziram as notas sincopadas que produzem o equívoco? Conforme os esboços conservados de Beethoven, o germe do movimento foi um canto elegíaco, êste, porém, não cabendo na sinfonia rìtmicamente mais movimentada do mestre, transformou-se pelas síncopas em *Allegretto* — eis o nome do movimento — e tem de

ser executado de maneira viril, não lento demais, aceitação do destino inevitável: *amor fati*.

O efeito contrário, o de energia quase contagiosa, é produzido pelo terceiro movimento, *Allegro, do Concêrto de Brandenburgo* n.º 6, de Bach, sobretudo quando executado com certa rapidez. O que se ouve é espécie de perseguição do tema principal pelo segundo tema que não chega porém a perturbá-lo na sua corrida triunfal. A atenção do ouvinte um pouco mais experiente consegue logo desvendar as fases sucessivas do *fugato*: as intervenções permanentes do segundo tema obrigam o primeiro a "fugir" através de diferentes tonalidades; e essas modulações constituem o "sentido" da peça que não deve ser executada com rapidez de virtuoso mas — exige Schweltzer — de tal maneira que o ouvinte seja capaz de acompanhar as vicissitudes polifônicas dêsse universo de sons em movimento perpétuo. Música, parece dizer Bach (empregando harmonias em vez de palavras), é disciplina rigorosa, imposta ao furor das possibilidades emocionais: é o *Logos* em tôda sua pureza, seja mesmo matemática.

Há quem ache isso pouco, querendo encontrar, na música, justamente a "expressão de emoções". Êste preferirá sempre a música vocal, em que as palavras (em vez das harmonias e ritmos) parecem indicar o "sentido". Mas só parecem. A *Aria da Volúpia* na *Cantata* (profana) *n.º 213* de Bach, também serviu ao mestre como *Berceuse de Nossa Senhora* no *Oratório de Natal*. Exemplos assim, de ambigüidade musical, existem inúmeros. Nada porém é mais ambíguo do que a música dramática de Mozart.

É *Don Giovanni* uma comédia barroca ou uma tragédia romântica? É o grande libertino um impostor iludido ou então — como quis E. T. A. Hoffmann — o herói dos sonhos da trágica Donna Anna? Pouco se preocupa com êsse problema a rotina dos nossos teatros líricos em que a obra se executa com a solenidade devida aos "clássi-

cos"; e ninguém fica, então, surpreendido quando trombones soleníssimos anunciam o *Commendatore,* abrindo-se as portas do reino da morte.

Mas *Don Giovanni* é *opera buffa,* quer dizer cômica e até — como acha Dent — satírica. Afinal de contas, o grande senhor é levado pelo diabo depois de ter experimentado só derrotas em tôdas as suas aventuras eróticas. As *pointes* agudas da música (não do texto) no *Fígaro* autorizam essa interpretação, assim como as atitudes altivas de Mozart perante o Arcebispo Colloredo e o próprio Imperador, atitudes democráticas do maçom Mozart que celebrará na *Flauta Mágica* o futuro Reino da Humanidade. Aquêles trombones são arautos do Juízo Final. *Don Giovanni* anuncia, em 1787, o fim de uma civilização.

No entanto, não é uma obra política — ninguém afirmaria coisa tão absurda — porque a música não é capaz de exprimir exatamente sentimentos e muito menos idéias tão definidas como são as políticas. O que os contemporâneos notaram na música dramática de Mozart foi outra coisa (para nós, hoje, parece ridículo): a instrumentação inusitadamente "forte" — até diziam "grosseira"! Êsse êrro é indicação das mais preciosas para o estilo de interpretação da obra que se passa durante uma noite febril: é preciso reger o *Don Giovanni* com grande rapidez (assim como o fêz Ricardo Strauss), com a rapidez característica da ópera bufa, para destacar bem o efeito *rellentando* dos trombones que anunciam o *Commendatore.* São os mesmos trombones que serviram a Gluck para simbolizar atitudes pontifícias. São os mesmos trombones que acompanham, na *Flauta Mágica,* o aparecimento de Sarastro: não abrem as portas do Reino da Morte e sim as do Templo da Humanidade.

TOYNBEE E O FUTURO DA CIVILIZAÇÃO

A obra de que trata êste artigo ocupa há muito os círculos científicos do mundo inteiro, provocando vivas discussões; uma edição "condensada", (mais autorizada pelo autor!) tornou-se *best-seller*, sendo devorada pelo grande público de língua inglêsa; decerto vários leitores cultos também já estudaram aqui no Brasil essa obra — no entanto, o público brasileiro ainda não foi, ao que parece, bastante informado com respeito a Arnold Toynbee. Aí um dever inadiável espera o cronista.

Arnold Toynbee, portador de um nome ilustre da aristocracia intelectual inglêsa, é ambicioso: pretende lançar os fundamentos filosóficos de uma história verdadeiramente universal da humanidade inteira. Mas dispõe de muitas qualidades para tanto. Professor universitário de história, conhecedor profundo da antiguidade grego-romana, discípulo da severa escola humanística de Oxford, também tem experiência do mundo: viajou muito como jornalista e como diplomata; atualmente é diretor do *Research Department do Foreign Office*, quer dizer, um dos cérebros da política estrangeira do Império Britânico. Os 6 primeiros volumes de *A Study of History* saíram entre 1934 e 1939 até os misteres políticos da época da guerra interromperem o trabalho cuja continuação agora não se pode prever. Mas aquêles 6 volumes, cheios de uma erudição imensa, exposta em estilo nada brilhante mas claro, já permitem apreciar o pensamento de Toynbee. Os historiadores e filósofos de tôdas as nações já o discutem vivamente — perante um público cada vez maior. Pois D. C. Somerwell "condensou" a

obra dispendiosa, reduzindo-a a um volume geralmente accessível que foi revisto e prefaciado pelo próprio Toynbee, tendo saído em Natal de 1946 e já circulando na 9.ª edição. É um autêntico *best-seller*.

Seria impossível, nestas poucas linhas, "resumir o resumo". Seria mais absurda a tentativa de "criticá-lo". *Errare humanum est*, sobretudo numa obra de assunto tão vasto na qual podem aprender muito também aquêles críticos que já apontaram "erros" de Toynbee. É mais urgente revelar a significação da obra, grandiosa mas talvez não isenta de erros básicos; e para tanto é indispensável esboçar as linhas fundamentais do pensamento de Toynbee.

O Autor de *A Study of History* pertence à ilustre linhagem dos pensadores que, de Santo Agostinho através de Vico até Spengler, pretendiam explicar as causas da queda de uma civilização. O assunto imediato dessa discussão histórica foi sempre a queda do Império Romano, o fim da civilização antiga: é evidente isso em Santo Agostinho; reconhece-se o mesmo ponto de vista no fato de que Vico, Montesquieu e Spengler se referem à *grandeur et décadence des Romains* como têrmo da comparação para outras civilizações, inclusive a nossa... Mas os horizontes de Toynbee são mais amplos. Um Vico, erudito à maneira antiga, não olhou além da bacia do Mediterrâneo. Até um Spengler, tipo de *Herr Professor* alemão na época da expansão imperialista, limitou-se a umas poucas comparações com o mundo chinês e com as civilizações desaparecidas dos Maias e Incas. Fìsicamente estavam em Nápoles e Munique, mas o seu verdadeiro pôsto de observação chamava-se Roma. Arnold Toynbee, porém, trabalha em Londres, 10 Downing Street: daí vê, embora através de algumas névoas inglêsas, o mundo inteiro. É completo. Distingue nada menos do que 21 civilizações entre asiáticas antigas, européias antigas e modernas, eslavas, africanas e americanas, e mais três civilizações "abortivas" (a céltica, a

nestoriana e a islandesa) e mais várias civilizações "paradas" que não chegaram a desenvolver-se, como a dos polinésios, a dos nômades das estepes asiáticas — e a civilização de Esparta! Sempre acreditávamos que a civilização espartana fizesse parte da civilização grega; mas afinal, Toynbee é especialista no assunto, deve ter seus motivos. Como se explica, porém, o fenômeno das civilizações abortivas e paradas?

Os filósofos da História sempre a basearam em leis "a priori": Montesquieu explicava tudo pelo meio, principalmente pelo ambiente físico; Spengler, ao contrário, considerava as civilizações como organismos vivos, sujeitos a uma evolução autônoma: nascimento, crescimento, decadência, morte. Toynbee, como bom inglês, é espírito-empirista. Não confia em "Leis". Estuda tôdas as possíveis condições externas e internas da vida das civilizações, eliminando gradualmente as generalizações precipitadas, chegando enfim a uma definição bastante simples: interpretando engenhosamente um mito grego (nos mitos, acha, estão depositadas experiências de valor permanente), define uma civilização como *Response* a determinada *Challenge,* quer dizer, como reação a determinadas condições físicas (ambiente) e humanas (inimigos, etc.), cristalizando-se em forma de instituições políticas, fé religiosa, expressão artística etc. O ambiente, fator decisivo conforme Montesquieu e tantos outros, segundo Toynbee só provoca a reação chamada "Civilização", e o que reage a essa *Challenge* não é uma entidade autônoma (como achava Spengler) e sim uma espécie de fôrça vital, digamos de *élan vital.* É evidente, nessa filosofia de Toynbee, a influência de Bergson. A *Challenge,* o conjunto das condições exteriores, pode-se apresentar favorável, menos favorável e desfavorável à realização da tarefa cultural que provoca. Condições demasiadamente favoráveis são antes — desfavoráveis: provocam amolecimento. Certo grau de dificuldade é necessário. Mas condições muito desfavoráveis não permitem

o pleno desenvolvimento da reação: é o caso das civilizações abortivas ou paradas. Existe, da equação *Challenge — Response*, uma solução "otimal", que corresponde ao auge da civilização; as modificações dêsse equilíbrio já significam o início da decadência — e esta começa cedo, conforme Toynbee, por exemplo no Egito, logo que acaba o Velho Império. A civilização greco-romana já começa a decair com a guerra peloponésia, sendo que tôda a história helenística e romana apenas é um apêndice da grande época de Atenas. A nossa própria civilização já entrou em decadência com o fim da Idade Média, quando acabou a *Respublica Christiana.*

Aí se revela que Toynbee tem conceito muito especial do que é Civilização. Das expressões artísticas, que servem de sintomas principais a Spengler, fala pouco. Em compensação, não dá tanta importância como Montesquieu e Spengler às instituições políticas; tampouco define as civilizações (como fêz Vico) conforme as crenças religiosas. Para Toynbee, o auge de uma civilização define-se pelo equilíbrio entre fé religiosa e instituições políticas. Mas êsse equilíbrio é precário.

Acontece que o equilíbrio alcançado não resiste a novas "provocações" (modificações do meio físico, inimigos exteriores, etc.). Ou então, acontece que as instituições se tornam menos elásticas, formando-se um proletariado, ao mesmo tempo em que os inimigos de fora, os "bárbaros" como se dizia na Antiguidade, se constituem como "proletariado externo".

As elites dirigentes, já tendo perdido a fé, não sabem resistir por muito tempo a essa dupla pressão; com *élan vital* já enfraquecido ainda criam espécie de paz ilusória, um daqueles grandes impérios que sempre aparecem no fim das civilizações. Mas mais forte do que êsse império político é o império religioso, a nova igreja universal à qual o "proletariado interno" adere. Então, o império político já perdeu a alma: desmorona-se em face da agressão do "proletariado externo", dos

"bárbaros". Mas êstes aderem à religião, à igreja do "proletariado interno", lançando-se assim os fundamentos religiosos de uma nova civilização, de *élan vital* renovado.

Aconteceu assim quando a civilização greco-romana acabou. Quanto ao futuro da nossa própria civilização, Toynbee também nutre esperanças de renovação da *Respublica Christiana.*

"Proletariado interno", "Proletariado externo" — será que Toynbee apenas emprega expressões modernas, ou então será que, parecendo falar de situações históricas do passado, pretende na verdade falar da situação histórica de hoje? Essa dúvida refere-se a tôdas as chamadas filosofias da história. Vico, falando em 1725 do fim da civilização grega, pensava na decadência da Itália. Spengler, estudando em 1918 o fim do Império romano, pensava na guerra perdida pela Alemanha. Toynbee confessa abertamente experiência semelhante: a idéia da sua obra ter-lhe-ia ocorrido quando leu, em 1914, a *Guerra do Peloponeso* de Tucídides, adivinhando que a nossa civilização se encontra na mesma fase da guerra de todos contra todos, antes da formação do império universal que já é sintoma de decadência. Depois, aparecerão os "bárbaros". Vico chamava a isso *ricoroso,* quer dizer, rebarbarização. Spengler chegou a aceitar o *ricorso*: estava pronto para sacrificar os valores morais da civilização européia para manter o poder político da Europa sôbre os outros continentes. Toynbee, porém, já está informado quanto às conseqüências da atitude spengleriana (Hitler quis realizá-la) : não quer sacrificar os valores da civilização ocidental, *the western values.* Como bom inglês, é infenso ao militarismo, às violências. Consciente do fato de que *the western values* se baseiam, no fundo, em tradições cristãs, embora laicizadas e secularizadas, Toynbee confessa-se cristão, sem definir aliás o cristianismo que professa. Embora tenha começado sua obra interpretando mitos gregos, nos quais

estariam depositadas experiências permanentes da humanidade, emprega pronfundamente a linguagem do dogma e até da liturgia cristã, elevando-se às vêzes a uma beleza simples e comovente do estilo.

No entanto, não se citam impunemente os mitos; e Toynbee o filólogo humanista, sempre se lembra dos mitos, ao ponto de misturá-los com as verdades da fé que professa. Ainda há pouco falou com emoção do mistério da noite de Natal, da esperança permanente e certa que encerra, e logo depois o erudito fala do "mito do nascimento da criança divina", comum a muitas religiões mediterrâneas; assim como a palavra "mito" lhe ocorre à propósito da Ressurreição. Se fôsse *lapsus linguae* na bôca de homem informadíssimo com respeito à história comparada das religiões, ainda seria possível explicar a linguagem "mitológica" dêsse cristão bastante estranho. Mas não é isso. Encontramos aí o ponto vulnerável do sistema inteiro.

Vico profetizou o *ricorso*, a rebarbarização, mas não tinha mêdo dela: como católico de ortodoxia impecável, não incluiu no seu sistema histórico a história sacra, judaico-cristã, colocando-a acima das "leis históricas" de modo que para Vico o valor absoluto da religião cristã (dos seus *western values*) não perigava.

Para Toynbee, porém, cada religião é a expressão própria da civilização correspondente; nasceram juntos e deviam perecer juntos. Em que basear, então, a esperança de uma futura *Respublica Christiana*? Para manter essa esperança Toynbee precisa identificar e misturar todos os "mitos", pagãos e cristãos, construindo uma espécie de "tesouro religioso da humanidade", constantemente enriquecido e do qual nunca nada se perde. Se, para Toynbee, tôdas as religiões são mitos do passado, sem sentido pejorativo aliás, então a sua *Respublica Christiana* é mesmo um mito do futuro.

Com esta verificação surpreendente explicam-se certas outras particularidades do sistema. O antimilitarista

Toynbee não teme derrotas; não teme a revolução do proletariado interno nem a agressão do proletariado externo, mas sim apenas a perda de fé da parte das elites, a separação da política e da religião. Pois não confia em instituições que só se baseiam na fôrça. Daí o fato estranho de êle separar da civilização grega a civilização "parada" de Esparta. Daí a particularidade de considerar o mundo helenístico-romano inteiro como apêndice decadente da civilização iônico-ateniense. Em Toynbee, as civilizações envelhecem muito cedo. Mas a essa estreiteza cronológica também corresponde — ninguém teria esperado isso — a estreiteza do horizonte geográfico.

O caso de Esparta já revelou que êsse grande conhecedor da história antiga trata-a com certa arbitrariedade quando a verificação do sistema *Challenge — Response* exige isso. Examinando êsse aspecto de *A Study of History*, o historiador holandês Den Boer topou com outras arbitrariedades: Toynbee modifica a história de tôdas as civilizações para conseguir semelhanças com a da greco-romana. Não sabemos, por exemplo, absolutamente nada dos acontecimentos ocorridos durante o domínio da civilização minóica ou cretense que precedeu a grega: as 9 fases de que falam os arqueólogos são fases da evolução da cerâmica encontrada nas ruínas de Cnossos; mas Toynbee logo as transforma em 9 fases de evolução político-religiosa, muito semelhantes às da evolução grega.

O empirismo de Toynbee é tão aparente como é aparente a imensidade do seu panorama histórico-geográfico que até inclui a civilização dos esquimós. Na verdade Toynbee generaliza: a sua linguagem modernizante ("proletariado", "mito") não pode esconder o fato de que êle se baseia, no fundo, em um só exemplo histórico, no mesmo que ocupava Vico e Spengler quando os preocupou a queda da civilização italiana e a derrota da Alemanha: êsse exemplo único, incapaz de fornecer uma lei geral, é a queda da civilização greco-romana.

Arnold Toynbee é filólogo, humanista, grecista — perplexo em face das suas experiências de diplomata do Império Britânico. Santo Agostinho estava assim, homem de cultura enciclopédica do seu tempo, perante as ruínas do Império Romano. Mas o autor da *Civitas Dei* tinha fé; o propagandista da futura *Respublica Christiana* só tem um mito. No fundo, não acredita no sentido da história.

Só êsse desespêro explica o irracionalismo de Toynbee: porque o *élan vital* das suas *Responses* é tão irracional como a fôrça vital das suas *Challenges*. O irracionalismo filosófico que baseia a História em fôrças assim, é incompatível com os *Western values* e sobretudo é incompatível com a religião cristã, que o filósofo professa. Daí a sua esperança histórica ser apenas — um mito.

Iria longe demais a tentativa de examinar os motivos dêsse fracasso final de uma obra grandiosa. Pode-se afirmar que Toynbee, definindo as civilizações política e religiosamente, desprezando ou quase desprezando os elementos artísticos e econômicos, não as definiu bem. As civilizações de Toynbee não são *Gestalten,* estruturas completas. Daí Toynbee não saber apreciá-las bem, chegando a considerar como decadência o que ainda não o é.

Ignora (talvez quisesse ignorar, porque sabe tudo) a distinção fundamental, estabelecida por Toennies, entre as "Comunidades" e as "Sociedades", orgânicamente estruturadas aquelas e racionalmente organizadas estas. Toynbee quer que uma "Sociedade" mantenha e conserve valores típicos de uma "Comunidade". Por quê? Para se evitar o *ricorso*. Quer-se estabilizar a História, ela que é, por definição, movimento, movimento dialético. À luz das leis dêsses movimentos os *ricorsi* não se apresentam tão terríveis. É uma luz mais racional do que a perigosa névoa mitológica que se levanta do fundo do incalculável *élan vital,* mais clara do que a nebulosa atmosfera londrina de Toynbee, à qual ainda preferimos as luzes mediterrâneas de Vico.

UMA VOZ DA DEMOCRACIA PAULISTA

Já foram reeditadas as poesias de Alphonsus. Desejável e urgente seria uma edição crítica de Augusto dos Anjos. Eis o nome de dois grandes poetas. Não convém colocar junto a êles na mesma categoria, outro poeta, modesto e alegre. Digo isto apenas porque também desejo, há muito, a reedição do seu livro, que virou inacessível e portanto desconhecido às novas gerações de leitores. O poeta chama-se Juó Bananére e foi uma voz, talvez a primeira, da democracia paulista.

Pela imprensa e pelo rádio já pedi atenção para êsse esquecido. O insucesso do esfôrço talvez justifique ou desculpe a repetição. O assunto é importante.

A literatura brasileira não tem muitos poetas humorísticos. Os que se costuma chamar assim são, às mais das vêzes, satíricos cujos epigramas "honram mais seu coração que seu espírito"; são inofensivos. O conceito da poesia no Brasil sempre foi romântico ou retórico ou solene. Até o grande humorista Machado não o é em seus versos. O humor de Carlos Drummond de Andrade pertence a uma outra categoria, mais alta. Juó Bananére porém, é uma categoria *per se,* modesta mas na qual não tem companheiro.

Juó Bananére é, naturalmente, um pseudônimo. O homem, nascido em 1892 e falecido em 1933, chamava-se Alexandre Ribeiro Marcondes Machado. Foi, salvo engano, parente próximo do Ministro Marcondes Filho. Antônio de Alcântara Machado, o inesquecido, e Oswald

de Andrade dedicaram-lhe páginas de crítica, *et pour cause*. Pois Juó pode ser considerado como precursor do modernismo, para o qual contribuiu, desmoralizando os deuses parnasianos. Mas também foi precursor de outros modernismos, mais radicais: de modificações sociais que só hoje são plenamente percebidas em São Paulo e no Brasil.

Êle próprio talvez se admirasse dessa apreciação. Não aspirava a tanto, com suas crônicas e poesias divertidas, escritas no engraçado dialeto ítalo-português dos imigrantes italianos em São Paulo. Chegou a editar semanários humorísticos, dos quais o último se chamava, "Diario Semanale di Grande Impurtanza, Proprietà di una Società Anonima cumpretamente disconhicida". Como "Candidata à Gademia Baolista de Letras" assinou Juó Bananére seu livro, publicado em 1924: *La Divina Increnca*. São paródias de conhecidas poesias brasileiras, sátiras contra os poderosos daquele tempo em São Paulo e contra o Marechal Hermes, etc., sempre naquela mistura de duas línguas.

Muitas vêzes só visa efeito inofensivamente humorístico. Assim quando afirma que a uma de suas poesias foi conferida, numa "exposição internacional em Várzea do Carmo, a medaglia di brighantina. Zomba de tudo e de todos. "Os meus oito anos", do bom Casimiro, transformam-se em "Meus otto annos": "O chi saudades che io tegno / Daquillo gustoso tempigno, / Ch'io stava o tempo intrígno / Brincando c'oa mulecada", etc. Mas o objeto preferido de Juó Bananére são os parnasianos.

Seu senso crítico é insubornável. Resiste à retórica. Percebe o truque teatral nas repetições solenes de Bilac, no sonêto "Cheguei, Chegaste...", e repete, à sua maneira: "Xinguê, xingaste. Vigna afatigada i triste / I triste I afatigada io vigna; / Tu tigna a arma povolada di sogno, / I a arma povolada di sogno io tigna...", para terminar com esta chave de ouro: "Moltos abbracci

mi deu vucê, / Moltos abbraccio io tambê ti dê. / U fora vucê mi deu, e io tambê ti dê u fora".

Pois a paródia também é uma forma da crítica, revelando as fraquezas da obra parodiada. Juó Bananére só precisa ouvir as expressões nobres de Bilac — "Ora (direis), ouvir estrêlas! Certo / Perdeste o senso!", para sentir a falsidade dessa nobreza e traduzir para seu idioma de plebeus; "Che scuitá strella, né meia estrella! / Vucê stá maluco! "...Mas por que, diabo, estou atribuindo tão "grande impurtanza" a essas paródias?

Uma das mais irreverentes é a da "Canção do Exílio": "Migna Terra tê parmeiras, / Che ganta inzieme o sabiá. / As aves che stó aqui, / Tambê tuttos sabi gorgeá. / A abobora celestia tambê, / Che tê lá na migna terra, / Tê moltos millió di strella / Che non tê na Inglaterra... / Na migna terra tê parmeiras / Dove ganta a galligna dangola: / Na migna terra tê o Vaporelli, / Chi só anda di gartola". Aqui está nominalmente citada e ridicularizada uma das figuras de grande prestígio social na São Paulo de então; e como sinal de respeitabilidade e prestígio aparece — a cartola.

Na *Divina Increnca* parecem pòlìticamente interessantes sobretudo as velhas sátiras contra o Marechal Hermes ("Hermeze, chirosa griatura..."), que, no entanto, em 1924 já estavam obsoletas. Na verdade, o interêsse político do livro está nas paródias literárias. Opondo-se a Hermes, Juó Bananére falou em nome de todos os paulistas. Mas, ridicularizando os poetas parnasianos, desmoralizou a expressão literária da classe dominante, da velha oligarquia dos "cartolas".

Mas por que usava Juó Bananére, para êsse fim, o dialeto ítalo-português? Não é dialeto. Essa mistura intencional e literária de duas línguas para fins parodísticos chama-se macarronismo. Entre nós usa-se essa expressão quando alguém fala uma língua que não conhece bem, estropiando-a: "Fulano falou num francês macarrônico". Também se alude ao "latim macarrônico"

da Idade Média. Mas é uso inexato do têrmo. O verdadeiro macarronismo é uma técnica literária que foi antigamente usada em muitos países, sobretudo no século XVI e XVII na França, na Espanha e especialmente na Itália, onde chegou a surgir um grande poeta macarrônico: Teofilo Folengo, autor de uma epopéia herói-cômica, *Baldus*, em língua misturada de italiano e latim, livro que exerceu profunda influência sôbre Rabelais e Cervantes.

É uma pena não dispor de espaço para dizer mais sôbre aquêle estranhíssimo poeta. Foi filho de pobres camponeses, entrou num convento do qual saiu em conseqüência de grave crise religiosa ou antes anti-religiosa (*acedia*) ; e depois escreveu aquela epopéia herói-cômica, cuja língua é uma sátira tremenda contra a arrogância dos humanistas latinizados, enquanto o enrêdo é terrível libelo de acusação contra a degenerada aristocracia italiana. O irmão espiritual de Folengo no século XX foi — James Joyce: êste também saiu do colégio dos jesuítas, por *acedia*, para inventar, depois, uma nova língua, um inglês macarrônico. Estou-me afastando do assunto dêste artigo? Talvez menos que parece. Joyce é o maior escritor da dissolução social entre as duas guerras mundiais. Folengo, por sua vez nasceu um ano antes da descoberta da América, que causou a decadência econômica e social da Itália; e morreu em 1554, no auge das guerras de religião, que sacudiram a Europa, destruindo a predominância do humanismo. Seu poema é forma de protesto do povo miúdo contra as falsas máscaras do latinismo e feudalismo que as decadentes classes dominantes usaram, assim como "o Vaporelli chi só anda di gartola" fazia ou admirava sonetos parnasianos com chave de ouro.

Ainda uma palavra sôbre o chamado "latim macarrônico" da Idade Média. Não foi macarrônico. Não foi uma língua morta estropiada, mas um latim vivo, embora com funções diferentes do latim dos romanos: foi a lín-

gua profissional da Igreja supranacional, do clero e dos estudantes das universidades medievais, que formavam uma classe numerosa e pouco conformista (e seu poeta foi, muitas vêzes macarrônico, o grandíssimo Villon).

Há uma relação entre língua e classe. As classes sociais têm, cada uma, sua própria língua. A língua parnasiana dos "cartolas" de São Paulo não podia ser a mesma da classe mais pobre do Estado, dos recém-imigrados italianos. Deliberadamente ou não, Juó Bananére usou a língua macarrônica, ítalo-portuguêsa, dessa gente, para ridicularizar os "cartolas", cujo reino acabou em 1929. Hoje, ainda se estão removendo as ruínas do edifício que desabou, obstáculos à circulação livre nas ruas. E ninguém quer reeditar a *Divina Increnca?*

UM GUIA DE TRADUÇÕES

Quem se preocupa com o futuro da civilização brasileira lembrar-se-á, com gratidão, do que foi feito no passado para ampliar os horizontes inteleceuais do país. Relerá a página histórica, escrita pela Escola de Recife. Admitirá que um Tobias Barreto, um Sílvio Romero pecaram, às vêzes, pela insuficiência de informação (que lhes escondeu, p. ex., o hegelianismo) e pelo ardor polêmico que lhes desfigurou a visão. Mas foram beneméritos; e a continuação da sua obra, em outras bases, tem de ser uma reivindicação permanente da inteligência brasileira.

O conhecimento de várias línguas não tem de ser motivo de orgulho; também é próprio dos garçons de navios transatlânticos. Contudo é instrumento útil. Mas nem sempre o instrumento e o material se encontram. Numerosas obras alemãs, históricas, filosóficas, sociológicas, da época pré-nazista, são hoje raridades bibliográficas. Em outros casos, quando se trata do russo, do holandês, das línguas escandinavas, as dificuldades do estudo são proibitivas. Resta o recurso de promover traduções. Mas o raio de expansão da língua portuguêsa não permite, comercialmente, a tradução de obras que, por sua natureza, só se destinam a círculos de estudiosos. Esta última dificuldade já não existe porém com respeito à língua castelhana que todos nós, felizmente, sabemos ler. Daí, pode-se considerar como a primeira continuação das atividades da Escola do Recife, a divulgação que

encontraram entre nós os volumes das Obras Completas de Ortega y Gasset.

Sabe-se que Ortega y Gasset, tendo estudado em Marburg, conferiu poderosos impulsos à cultura espanhola dêste século, ampliando-lhe os horizontes. Seus ensaios não são outra coisa senão divulgação, em estilo fascinante, de certos pensamentos alemães da época entre 1900 e 1930. Serviu-lhe para o mesmo fim a "Revista de Occidente", cujas edições agora estão sendo republicadas. Aí o público ibérico e ibero-americano chegou a conhecer, em o *Outono da Idade Média,* do holandês Huizinga, novos métodos de historiografia — cortes transversais através da mentalidade de uma época; em *O Burguês,* de Sombart um modêlo de sociologia histórica; e, em certas obras de Scheler, a chamada *Geisteswissenschaft,* a nova disciplina que estuda os movimentos autônomos do Espírito através das manifestações literárias, artísticas, filosóficas, religiosas e políticas, estava traçado o caminho.

Infelizmente, "certos acontecimentos" a que basta aludir, interromperam o trabalho da "Revista de Occidente". Foi reiniciado no México, pelos exilados espanhóis que fundaram o "Fondo de Cultura Económica"; e o sucesso inesperado e feliz dessa emprêsa levou várias editôras argentinas a incumbir-se de tarefas semelhantes, de modo que as nossas livrarias se encheram, de repente, de obras científicas traduzidas, de valor nem sempre igual. Os leitores estavam, em face dessa inflação, desorientados. Alguns espertalhões utitlizaram aquelas traduções para "revelar erudição" desmoralizando desta maneira os esforços sérios. Ainda subsiste essa confusão géral. Urge fazer distinções discriminatórias.

O que o "Fondo de Cultura Económica" tem realizado é simplesmente admirável. Na impossibilidade de dar um *catalogue raisonné* de suas edições tôdas, basta mencionar as traduções mais importantes feitas no México, classificadas conforme o esquema indicado a propósito da "Revista de Occidente".

Quanto à nova historiografia, deram, p. ex., uma das obras do belga Henri Pirenne sôbre a Idade Média. A sociologia histórica está representada pelos estudos fundamentais de Max Weber sôbre as relações entre a economia e a religião, e pelo livro de Groethuysen sôbre o nascimento do espírito burguês na França. Enfim, estão aqui as obras quase completas do mestre Dilthey, fundador daquela *História do Espírito*. Há muitas outras coisas de primeira ordem, Weber Jaeger, o livro de Heckscher sôbre o mercantilismo, mas, afinal de contas, a editôra mexicana não pode fazer tudo. Precisa até de concorrentes. E aí apareceram os argentinos.

Devemos a casas como Losada, Emecé, Poseidón, etc. algumas edições utilíssimas: o velho Burckhardt, pai daquela "historiografia em cortes transversais"; a história da literatura italiana, de De Sanctis; a obra de Paul Hazard sôbre a *Crise do Espírito Europeu (entre 1680 e 1715)*; várias outras. Mas ainda continua grande a lista dos desejos não realizados.

Em primeira linha seria preciso mencionar *Ideologia e Utopia*, de Karl Mannheim, se a Editôra do Globo já não nos tivesse dado essa obra em tradução portuguêsa. Imprescindível também parece a tradução de *Mimesis*, de Erich Auerbach: essa história do estilo realista na literatura ocidental, de Homero até Virginia Woolf, é o mais notável acontecimento da historiografia literária dos últimos anos. Já escrevi, aliás, sôbre o livro de Auerbach, cuja tradução para nossa língua Augusto Meyer pretendia promover.

Quanto às obras da história, não se ousa pensar na monumental *História da Antigüidade*, de Eduard Meyer. Mas seria mais fácil a tradução de *Maomé e Carlos Magno*, de Henri Pirenne, a estupenda explicação do feudalismo medieval pelo fechamento do Mediterrâneo pelos árabes; ou então, o *Erasmo* de Huizinga; ou então se já temos o Spengler, também receberíamos bem *A Study of History* de *Toynbee*, embora só a grande edição dessa

obra, em 6 volumes, valesse a pena, sendo desaconselhável a "condensação" feita por Somervell. E encontrariam leitores as *Revoluções Européias*, de Rosenstock, obra à qual pretendo dedicar, em breve, um ou dois artigos. Woelfflin já foi traduzido, mas ainda não as obras de história das artes plásticas de Riegl e Max Dvorak. Ainda faltam os estudos de sociologia histórica de Troeltsch, de Alfred Martin — a lista poderia ser prolongada muito mais...

Mas, em vez disso, certas editôras argentinas, menos escrupulosas, mandaram traduzir outras obras: em vez de Riegl e Dvorak, as elucubrações eloqüentes de Faure; em vez de Troeltsch, a história das religiões do velho inglês Max Mueller, obra antiquadíssima e hoje imprestável; reeditaram Taine, em vez da magnífica história da literatura inglêsa dos dois franceses Legouis e Cazamian; até com respeito à literatura castelhana, em vez de tornar mais acessível a obra de Valbuena Prat, talvez a melhor história de uma literatura nacional que existe, preferiram traduzir a de Fitzmaurice, que foi boa na época. E pululam as edições de luxo, ilustradas, do inefável Paul de Saint-Victor, justamente esquecido na França.

Todos êstes últimos autores têm qualidade comum que os torna prediletos aos editôres argentinos: já não é preciso pagar, pelas suas obras, direitos autorais... Veja-se como seria interessante um "guia de traduções" desinteressado.

VIDA SURDA

A. W. Thayer, um americano apaixonado pela música de Beethoven, passou longos anos de sua vida em Viena, documentando-se quanto à biografia do mestre. Nada escapou ao seu zêlo fanático. Indentificou as dúzias de casas nas quais o inquieto artista residiu. Apreciou o panorama visto pelas janelas, para ver se não tinha porventura inspirado êste ou aquêle trecho de uma obra. Examinou as contas de cozinha de Beethoven e avaliou-lhe o consumo de álcool. Escreveu, enfim, a mais minuciosa de tôdas as biografias. Mas nos seus 6 ou 8 volumes (outros completaram, depois de sua morte, a obra) não se encontram indicações suficientemente exatas quanto a um pormenor nada secundário: não ficamos sabendo quando Beethoven ensurdeceu.

Em outubro de 1802, quando Beethoven tinha 32 anos, o mal tornou-se tão sensível que o infeliz artista pensava em suicídio: escreveu, então, o famoso testamento de Heiligenstadt. Venceu a crise. Talvez a surdez não fôsse tão completa, pois no próximo ano, em 1803, regeu sua segunda sinfonia e tocou piano na primeira execução da *Sonata de Kreutzer*. Depois, durante longos anos, não ouvimos nada da surdez mas sim de muita atividade nas salas de concêrto. Ainda em 1814 tocou a parte de piano no *Trio Arquiduque*. Só em 1819 começam os cadernos de conversação, porque a comunicação verbal se tornou difícil. Em maio de 1824, a doença fêz fracassar o concêrto em que Beethoven pre-

tendeu reger a *Nona Sinfonia*. A surdez estava completa. Mas quando tinha começado?

Não se pretende dar importância exagerada ao problema biográfico. No conhecido livro de Romain Rolland aparece o mestre principalmente como lutador heróico contra a doença fatal; mas então, Helen Keller, a escritora cega e surda desde a meninice, seria maior que Beethoven. O que importa é a obra.

Distinguem-se tradicionalmente três fases na obra de Beethoven: a primeira, a da mocidade, compreende a *Sonata Patética, o Septeto,* os primeiros quartetos, a *Sonata* com a marcha fúnebre e a chamada *Ao Luar,* etc.; à segunda fase pertencem as *Sinfonias 3, 5, 6, 7* e *8, os Concertos* para piano n.º *4 e 5* e o para violino, as aberturas para *Coriolano* e *Egmont* e a *Lenora* n.º *3,* os quartetos *Rasumowsky,* o *Trio Arquiduque,* o *Fidélio,* as Sonatas *Aurora* (Waldstein) e *Appassionata,* etc.; enfim, são do estilo chamado de velhice (pois Beethoven, só chegou aos 57 anos de idade) a *Nona Sinfonia,* a *Missa Sollemnis,* as últimas sonatas, as variações sôbre a valsa de Diabelli e os últimos quartetos. Beethoven estava completamente surdo durante a terceira fase; à surdez atribuíram-se, antigamente, as particularidades estranhas das respectivas obras, tão diferentes das da segunda fase ou maturidade. Serviu a surdez de pretexto aos conservadores para rejeitar as últimas obras, enquanto reconheceram o valor transcendental das obras da segunda fase. Mas conforme as biografias que os mesmos conservadores escreveram e liam, Beethoven também já estava surdo durante a segunda fase! Quem nos explica o enigma?

Tudo, inclusive as datas citadas e muitas outras circunstâncias, leva a crer que Beethoven, durante a segunda fase, apenas ouvia mal; doença que, num músico de profissão, já é bastante grave. Mas não estava realmente surdo. A surdez é da última fase.

Hoje, já estamos longe de dar a êsse fato significação pejorativa. As últimas sonatas e os últimos quartetos de Beethoven revelaram-se, depois de longo tempo de incubação, como o cume da música moderna, pós-bachiana. A surdez teria sido providencial: pois a altura de abstração das *Sonatas op. 106* e *111* e do *Quarteto op. 132* não teria sido acessível senão pelo isolamento completo do mundo, inclusive do mundo sonoro.

Essas últimas obras de Beethoven caracterizaramse por série de particularidades: o abandono das formas fixas, junto com certo esquematismo da execução; a falta completa de consideração pelo material sonoro; a coloração escura; a justaposição de humorismo burlesco e misteriosas profundidades metafísicas. Pois essas qualidades também se encontram, tomada em devida consideração a diferença dos estilos, na *Arte da Fuga* e na *Oferenda Musical* de Bach. Considerando-se, igualmente a diferença entre os meios de expressão, encontram-se qualidades semelhantes nos últimos quadros de Tiziano e de Rembrandt, na segunda parte do *Fausto*, nas três últimas peças de Shakespeare, nas esculturas fragmentárias do velhíssimo Miguel Ângelo. Aí está a palavra: "são obras da velhice".

De um historiador das artes plásticas, A. E. Brinckmann, já citei ocasionalmente o fascinante livro *Obras da Velhice de Grandes Mestres* (1925), no qual estuda a evolução individual de alguns pintores e escultores, chegando a definir o "estilo da velhice". Não gostaria eu de assinar a opinião daqueles que encontram nesse estilo da velhice as mesmas qualidades que Woelfflin atribuiu ao Barroco: êste é muito mais agitado, até exuberante. Mas convém, sim, assinalar que alguns daqueles "velhos" não morreram velhos assim como um Goethe ou um Tiziano: pois Shakespeare só chegou aos 52, Beethoven aos 57 anos de idade. Sua "velhice" não era outra coisa senão a aproximação da morte, independente do número de anos de idade. Mas — e aí a

coisa revela aspecto assustador — essa independência de idade é completa. Todos os elementos característicos do "estilo da velhice" também se encontram nas últimas obras, pouco antes da morte, de um Mozart, Novalis, Keats, Nerval, Leopardi que morreram cedo. Também se encontram nas últimas odes de Hoelderlin, quando êle, com 30 anos, enlouqueceu para seu corpo sobreviver, durante longos 43 anos, à morte do espírito. Quer dizer, a perfeição pela abstração não depende do processo biológico e sim, parece, de um plano traçado. Dizíamos que a surdez de Beethoven foi providencial. Mas a mesma providência parece reger a vida tôda dos grandes artistas.

Só dêles? Uma metafísica especial da vida dos gênios seria um absurdo. Em geral, não se pretende construir metafísicas fantásticas. A vida é surda às nossas queixas e protestos. Mas não precisamos ficar cegos. Aquêle aparente privilégio, se é um, dos gênios, só é reflexo do fato de que as obras de arte nos garantem um sentido na vida. Sabendo e mantendo isso, já temos, *nel mezzo del camin di nostra vita,* acendido uma luz na *selva oscura.*

UM TABU LITERARIO

Entre os vários benefícios que o mundo deve ao médico vienense Dr. Sigmund Freud talvez figure em primeira linha a liberdade de falar pùblicamente sôbre tudo o que é humano (e infra-humano), sem receio de choque com os tabus da maioria. Tanto mais estranho é o fato de que continue sua existência inviolável um tabu que apenas serve a uma minoria e em que, no entanto, não se pode tocar sem que surja uma onda de terrorismo na vida e sobretudo na vida literária: é o homossexualismo.

Não se contentam em pedir ou exigir tolerância. Viram agressivos. Desfraldam uma bandeira. Mas não admitem que os outros a discutam. Estribando-se no Prêmio Nobel de Gide ou no êxito mundano-noturno de um existencialismo mal compreendido e jocosamente deturpado, já chegam a julgar-se "partido majoritário". E quem sabe? Ainda não nos inspiram dúvidas quanto à futura procriação do gênero humano, mas constituem já o que os franceses chamam de *une province des lettres*, província ou país francamente expansionista, imperialista. O aumento dos "casos" é constante e inegável. Contudo, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e as congêneres instituições estrangeiras ainda não se ocuparam com o assunto. Não há estatísticas comparativas. Talvez o "aumento" seja ilusão aritmética? É difícil saber, porque antigamente, antes de Krafft-Ebing

e Freud, nem a maioria nem a minoria ousou tocar no assunto.

Essa dúvida não é absurda; podem-se alegar fatos. Os biógrafos de outrora preferiram esconder certas esquisitices de seus heróis: a preferência de Michelangelo pelo corpo masculino, o endereço dos sonetos eróticos de Shakespeare, o grande carinho que Tchaikovsky dedicou aos seus alunos. Oscar Wilde já não pediu reticências dessas de que nem precisavam mais um Proust, um Gide, um Stefan George. Enfim, descobriram-se componentes homossexuais em tudo e em todos nós. E certo dia mestre Graciliano Ramos, em conversa comigo, chegou a chamar de "literatura homossexual" *A Peste* da Camus porque no romance não há personagens femininas. Não pretendo ir tão longe, e muito menos imitar o exemplo de Aragon e Ehrenburg que usam o apelido "homossexuel" para difamar adversários. Mas é verdade que nenhuma obra de teoria literária trata da influência do homossexualismo na literatura. Só existem análises de determinados casos, como, por exemplo, no recente livro do americano Harold March sôbre Proust. Indubitàvelmente o homessexualismo é um dos temas principais de *À la Recherche du Temps Perdu.* Mas demorou muito até os críticos descobrirem que Albertine não foi, no espírito do seu criador, uma môça e sim um rapaz. Tampouco consegue Harold March demonstrar as hipotéticas particularidades típicas dos homossexuais no estilo ou, em geral, na arte de Proust. E quem sabe se tais particularidades existem?

Até se pode alegar em forte argumento contra a hipótese: se fôsse assim, a literatura inteira da Antiguidade seria "homossexualista" (desculpem o neologismo) e mais ou menos incompreensível à maioria dos séculos e dos leitores. Graças a certos outros deuses pagãos, menos citáveis, não é tanto assim. A famosa "particularidade" só exerce, no caminho entre o criador e a obra, aquela influência comum a tôdas as particularidades que

isolam, afastam, segregam. Qualquer doença, a tuberculose por exemplo, ou então o fato de o escritor pertencer a uma minoria perseguida, etc., têm o mesmo efeito de aguçar-lhe a sensibilidade, até êle perceber coisas ou aspectos das coisas que escaparam aos outros. Acho que basta isso quanto ao "caso Proust". Também na obra de Gide, enquanto êle não fala diretamente do assunto, não consigo descobrir anormalidades, quase ao contrário. Muito menos nos gregos antigos — com uma exceção, de grande importância, aliás: refiro-me à capacidade especial, de atrair discípulos, de Sócrates. Mas pertence Sócrates à história da literatura grega? Êle que não escreveu nada? Aí está. O que importa, em Sócrates, não são as obras que não escreveu e sim a atitude, de mestre e chefe, que assumiu. Não é caso isolado, êste. Até num Gide, acredito, o futuro julgará mais importante o papel do que os papéis. O homossexual como "gênio pedagógico" é um dos assuntos mais interessantes de uma futura sociologia da literatura. Mas Proust? Êle, que quase não viveu senão para escrever?

O texto mais importante a respeito é o relato de Gide do seu encontro com wilde. Gide e wilde, dois grandes escritores que confessam pùblicamente a "particularidade", que se entendem muito bem, e que estão no entanto separados como dois mundos diferentes. Evidentemente existem dois, ou pelo menos dois, tipos antagônicos: o tipo do isolado e o do "chefe", o tipo estético e o tipo pedagógico.

Em tôdas as literaturas se encontram êsses dois tipos. O tipo do esteta, retirando-se para a tôrre de marfim (caso do poeta alemão Conde von Blaten que viveu na Itália para a contemplação da beleza) ou então fugindo para outros tempos (caso do poeta inglês Beddoes que escreveu em pleno século XIX dramas elisabetianos) — e o caso de Proust; são, todos êles, solitários. O outro tipo, é o do "chefe": para tanto, Gide nem precisava sair da solidão do seu *Journal;* uma geração inteira quis

obedecer à palavra de ordem que êle deu sem gritar. Mas o poeta alemão Stefan George erigiu-se mesmo em chefe de poderoso "círculo" conseguindo colocar seus discípulos nas mais importantes cátedras universitárias, nas redações das revistas, nas casas editôras, chegando a preparar — muito à *contre-coeur,* aliás — o ambiente de "seita viril" do nacional-socialismo (discípulo do seu discípulo Gundolf era Goebbels). Aí se revela tôda a importância sociológico-literária do assunto: criam-se, de um lado, "estetas" sofisticados e, por outro lado, um rebanho de sequazes, uma *clique* intolerante e até agressiva. Mas é muito pior o terceiro caso (caso e já não tipo) que adere à moda sem poder alegar motivos psicofisiológicos. Êstes — não são homossexuais. Apenas se chamam "gidianos" ou "existencialistas", abusando dos têrmos. Mas em que, então, insistem com tanta ferocidade?

Freud acreditava numa relação entre a homossexualidade e a mania de perseguição; a tese não foi bem aceita, embora explique certos casos paranóicos entre os surrealistas. Também existe uma relação "mêdo — perseguição — tabu — terrorismo". Talvez todo terrorismo se baseie em mêdo. Mas mêdo de quê? Adler explica o homossexualismo de maneira diferente: como fuga das obrigações morais e sociais que a sexualidade normal impõe fatalmente. Mas assim só pode falar o psiquiatra profissional que vê neuróticos em tôda parte. Pois, aquela atitude de fuga é extremamente normal, é típica da adolescência, sentindo o impacto do instinto sexual sem ter capacidade para agüentá-lo. Talvez por isso finjam o papel de homossexuais tantos "adolescentes permanentes", agarrando-se ao "adolescente permanente" André Gide, assim como fazem todos os rapazinhos que se julgam "filhos pródigos", até o dia em que um bom casamento e emprêgo os libertarem das garras do poder paterno e da *famille haïssable.* E se não o conseguem fogem para a nova *province des lettres,* sem que

se possa dizer que a povoem. Mas não se pode imaginar equívoco mais estúpido: Gide não libertou uma "geração" nem uma adolescência precária e sim a si mesmo: não é *fils* (*prodigue* ou não) e sim homem. De homens se precisa, aliás, e não da falsa virilidade que, longe de ser capaz de prejudicar a procriação do gênero humano, não poderá impedir que nasçam varões.

UMA "OBRA-PRIMA"

A propósito de Isherwood, "um dos autores melhor dotados e mais originais da literatura de vanguarda", o crítico autorizado dessa vanguarda, John Lehmann, não economiza os elogios: "Christopher Isherwood, cuja obra é considerada por muitos críticos como a maior promessa para o futuro da nossa literatura de ficção..." Doutro lado, uma revista conservadora como "Observer" fala de *impertinent, amusing shameless story,* o que lembra as "obras-primas de impertinência" dos irmãos Goncourt, fortalecendo nossa expectativa e simpatia. Enfim, Lehmann usa expressões como se se tratasse de um clássico: ...*a most impressive achie vement.* E agora — numa das edições baratíssimas e preciosíssimas da "Penguin" — está aí, "de corpo presente", a obra-prima.

"Eu", quer dizer, o próprio Christopher Isherwood, cuja cara franca e simpática de belo môço inglês aparece na capa de *Good bye to Berlin,* conta na primeira pessoa as suas experiências na Berlim decadente antes de Hitler usurpar o poder. São, além de um *intermezzo* sem importância, 5 capítulos, mais ou menos independentes um do outro. O primeiro, "A Berlin Diary, Autumn 1930", simboliza o ambiente de decadência econômica e moral pelos móveis antigamente burgueses e agora esfarrapados duma pensão para estudantes e prostitutas. Então Christopher conheceu Sally Bowles, a "heroína" do segundo capítulo, môça inglêsa de boa família que fugiu de casa para tornar-se prostituta barata em Berlim,

acabando porém como estrêla de cinema; "eu", que assumira atitudes de protetor desinteressado da môça, não se sai bem no negócio — sempre falou em escrever um romance importante, mas afinal revela-se incapaz de redigir uma página imaginativa em favor da propaganda do novo astro. Depois dêsse fracasso confessado e de um veraneio na praia (aquêle *intermezzo*), "eu" foi residir em casa da família Nowak, num subúrbio proletário: o pai, um bêbedo imbecil; a mãe, não menos imbecil, e tuberculosa; um filho, freqüentando as reuniões dos nazistas; o outro filho, mais novo, vendendo-se aos homossexuais. Eis o proletariado de Berlim — conforme Christopher Isherwood, que no quarto capítulo prefere o ambiente da família Landauer, judeus riquíssimos e em parte tão esquisitos como Bernard, dirigindo uma rêde de lojas, simpatizando com o comunismo e afundando-se nos abismos místicos do budismo. Isso não pode acabar bem, evidentemente. O quinto ato da tragédia — "A Berlin Diary, Winter 1932/3" — já registra as violências revoltantes dos nazistas. De repente — nada, nas páginas precedentes, deixou adivinhá-lo — "eu" revela-se antifascista militante, desesperado com a vitória do inimigo. Exprime desespêro mesmo a última frase do inglês, despedindo-se da Berlim nazificada: "Até hoje não sou capaz de acreditar que tudo isso aconteceu realmente..."

Eis a obra-prima. Apenas não sei por que lhe chamam "de vanguarda". É uma narração simples, despretensiosa, sem "modernismo" algum, como de Joyce e Dos Passos nunca tivessem existido; obra "impertinente" apenas aos olhos daquele setor do público inglês para o qual a existência duma Sally Bowles constitui surprêsa. Dentro dos moldes do estilo de 1910, êsse vanguardista de 1940 escreve bem: natural, espirituoso, dando impressões imediatas e sugerindo reflexões. Escreve bem. Mas — insisto — escrever é um verbo transitivo.

Qu'est-ce que cela prouve? Através dos 5 capítulos não se estende um enrêdo coerente; até não há enrêdo. Estão ligados apenas pelo "eu", Christopher Isherwood, que aparece quatro vêzes como espectador impassível para rebentar enfim em frases de indignação. "Eu" é a única pessoa sã em meio de tantas outras desviadas, até êle reconhecer afinal o motivo da tragédia coletiva: a decadência da burguesia e, com isso, a catástrofe do proletariado.

É uma tragédia em cinco atos. Exposição: móveis e inquilinos igualmente estragados, a decadência econômica. Segundo ato: Sally Bowles e a decadência moral. Terceiro ato: os Nowaks, ou o proletariado como vítima trágica. Quarto ato: os Landauers, ou os judeus como outras vítimas trágicas. Quinto ato: a catástrofe. Isherwood até conseguiu respeitar as "unidades" da tragédia clássica: tudo se passa em um lugar, Berlim, e em pouco tempo. Apenas falta um elemento: um personagem ativo, um herói da tragédia. Na verdade, os "ativos" de *Good-bye to Berlin* só aparecem no quinto ato e são os nazistas, o que é uma verdade triste. Pelo mesmo motivo, a indignação de Christopher Isherwood também só aparece tarde, no quinto ato — tarde demais para fornecer outra coisa do que algumas frases inconcludentes. Não é um fim de tragédia; é um fim triste, desesperado. Vítimas são Sally Bowles, os Nowaks, os Landauers; *vítima* da tragédia é o próprio *antifascismo* de Christopher Isherwood, nada preparado nas atitudes anteriores, caindo do céu como uma bomba atômica sem efeito. A realidade de Berlim de ... 1932, tão bem observada pelo repórter Isherwood, transforma-se em irrealidade incoerente e fantasmagórica, inecreditável, do ficcionista Isherwood. Ficção e realidade perderam ao mesmo tempo o sentido, e o fim natural é o desespêro. "Até hoje não sou capaz de acreditar que tudo isso aconteceu realmente..." Nós outros tampouco. Eis o fim da obra-prima.

A tragédia está em outra parte: tudo isso aconteceu realmente, embora Isherwood fôsse incapaz de transformá-lo em realidade novelística. O destino dos Nowaks e dos Landauers, por mais desfigurados que aparecessem no relato, foi realidade à qual Christopher Isherwood assistiu pessoalmente. Aí está por que conseguiu conservar as "unidades" de lugar e tempo e por que sabe escrever bem: natural, espirituoso, dando impressões imediatas e sugerindo reflexões. É o estilo dum repórter de alto nível. *Goodbye to Berlin* seria uma grande reportagem.

Nada impede falar de obra-prima de reportagem, e o próprio autor concordaria com a definição elogiosa se não fôssem os críticos que falam em obra-prima de romance. Foram êles que impuseram ao excelente repórter a obrigação de fantasiar de romance a reportagem, porque todos escrevem romances e a vanguarda inglêsa precisava de um romancista. Isherwood até parece desmenti-los: no próprio *Goodbye to Berlin* fala várias vêzes do romance projetado, confessando enfim a incapacidade de escrever uma página para uma revista ilustrada. Êle mesmo previu aliás as conseqüências. Entrara na literatura como colaborador do grande poeta revolucionário Auden, e acabou precisamente lá onde acabara Sally Bowles: em Hollywood, lugar que não tem fama de centro da vanguarda literária nem de atividades antifascistas. Êsse antigo estudante do "Corpus Christi College", Cambridge, fugindo para o Continente e acabando em Hollywood, parece menos uma voz da revolução proletária do que um irmão de Sally Bowles, um produto da decadência da classe média: uma vítima. E assim como as convenções literárias do nosso tempo impõem às Sallies a obrigação de se tornarem astros do cinema, assim os costumes literários do nosso tempo impõem aos Christophers a obrigação de se tornarem romancistas.

Goodbye to Berlin não é uma "obra-prima da impertinência" o que seria uma promessa para o futuro; é antes uma obra-prima da decadência, dum passado irremediàvelmente perdido. À decadência da burguesia, que criara o gênero *romance*, corresponde a *decadência* do romance. Mas *Goodbye to Berlin* será mesmo um romance? Quando muito, é uma coleção de contos. Mas serão mesmo contos? Isherwood tornou-se vítima do conceito mansfieldiano, do *conto sem enrêdo*, do conto como visão de uma situação: conceito incompatível com a observação fiel da realidade. Isherwood fêz algo para sair do impasse: caricaturando os Nowaks, idealizando os Landauers, pretendeu *deformar* a realidade para dar *ficção* — mas a realidade foi mais forte, arrancando-lhe enfim o grito desesperado: "Até hoje não sou capaz de acreditar que tudo isso aconteceu realmente..." Está aí, como testemunha da realidade do acontecido, o próprio Christopher Isherwood, mas não a sua obra falha.

COMO SE ESCREVE UM ROMANCE

Numa conhecida comédia francesa um romancista medíocre arranja um prêmio literário; seja por acaso, seja pelo trabalho incessante do "grupo"; então, os admiradores o presenteiam com uma magnífica escrivaninha, berço das futuras obras-primas, e é assim que o entrevistador encontra, no segundo ato, o mestre: passeando inquieto de um lado do gabinete ao outro chocando-se contìnuamente com o móvel imenso e inútil. "Interrompi sua inspiração?" pergunta o jornalista, recebendo do escritor a resposta melancólica: "De modo algum. Infelizmente, não me ocorre nada".

É êste o caso do romancista inglês Christopher Isherwood ao qual o grupo dos John Lehmann e companheiros arranjou a fama de "mestre do romance inglês contemporâneo". Já tinha eu oportunidade para examinar de perto a obra-prima na qual se baseia aquela reputação: *Goodbye to Berlin.* Isherwood estêve em Berlim nos anos antes de Hitler usurpar o poder. Como bom repórter sabia observar a decadência dos costumes no seu ambiente de boêmios. Mas os amigos sugeriram-lhe fazer dessas observações o grande romance da decadência alemã antes do nazismo. Em vez disso saiu uma coleção incoerente de pequenos contos da vida boêmia sem significação alguma; e no fim irrompe de maneira quase surpreendente, o nazismo. Eis a obra-prima com a qual se acreditava terminada a carreira literária de Isherwood. Depois se soube que êle ia trabalhar nos es-

túdios cinematográficos de Hollywood, para dedicar-se enfim — a exercícios de Yogi. Desejava-se-lhe a paz da alma que está acima de tôda a razão.

Mas os amigos de Christopher Isherwood não desejam a paz nossa. Afirmam que a inspiração visitou novamente o jovem mestre. O resultado chama-se *Prater Violet*: é um livro de apenas 103 páginas. A brevidade é bastante simpática; isso não dará muito trabalho ao leitor. Mas não adianta, é preciso ler mui atentamente essas 103 páginas; até será preciso estudá-las. Pois, trata-se nada mais nada menos do que de nova obra-prima ao "mestre reconhecido" (*acknowleidged master*) de, "talento brilhante" (*brilliant gifts*); trata-se de um dos *few really outstanding novels of the last decade,* um dos "poucos romances realmente importantes dos últimos dez anos".

O que fazer? Advertir leitores e tradutores em face de uma burla enorme, perigosa porque encenada por uma grande casa editôra e uma lindíssima revista da vanguarda? Não convém. Christopher Isherwood é, conforme o retrato na capa dos seus livros, um jovem simpático de olhos grandemente abertos para o mundo. Sabe observar bem. Até sabe escrever bem, embora nem sempre se lembrando da verdade incontestável de que "escrever" é um verbo transitivo. Quem sabe talvez lhe ocorresse alguma coisa, desta vez? Seria até interessante: *Goodbye to Berlin* foi o romance de um homem que, sabendo escrever, não sabia escrever romance; se êle tivesse, desde então, aprendido o *métier,* seria possível observar em *Prater Violet* os progressos, os métodos, os truques do romancista consumado. Seria pequeno manual da arte "como se devem escrever romances".

"Como se deve escrever um romance", isto quer dizer, uma obra novelística à altura dos Hemingway ou Malraux — ou não será esta a significação das palavras "um dos poucos romances realmente importantes dos últimos dez anos?" Mas também seria possível interpre-

tá-las de maneira algo diferente. *Prater Violet* seria o fruto maduro das experiências de Christopher Isherwood durante dez anos que secundaram o mundo e transformaram o repórter inglês, através de uma temporada em Hollywood, em adepto do ioguismo. Será por isso — tratando-se de experiências pessoais — que *Prater Violet* está narrado na primeira pessoa? Mas não é tanto assim. Tôdas as obras de Isherwood estão na primeira pessoa; e o narrador não é, como acontece nas obras de Conrad, personagem fictício, recurso de uma complicada técnica novelística, e sim o próprio Mr. Christopher Isherwood, cidadão real, firma reconhecida. Só pode ser assim: porque o romancista Isherwood só quer ou só sabe narrar o que o cidadão Isherwood viu. É um repórter fantasiado de romancista. Bom repórter não inventa coisas. O romancista Isherwood tampouco inventa coisas. Sabemos, pelo *Who's Who,* que Isherwood depois de dizer *goodbye* a Berlim, se tornou cineasta. Então, *Prater Violet* começa descrevendo os primeiros passos de Christopher Isherwood no terreno cinematográfico.

Um dia — assim começa *Prater Violet* — telefonaram a Mr. Isherwood, da parte de uma companhia cinematográfica inglêsa, pedindo-lhe colaborar no manuscrito de uma fita, chamada *Prater Violet.* Christopher hesitava: êle, julgando-se escritor sério, trabalhar num negócio subliterário! E o assunto! História banalíssima dos amôres de uma vendedora de flôres com um arquiduque, na Viena imperial das valsas. Um horror. Contudo, Isherwood (no romance) não dissimula a tentação do dinheiro oferecido. Talvez aceite, fôsse só para conhecer o diretor do filme, certo Bergmann, vienense autêntico, anunciado como homem de talentos enormes.

Até aí, o relato é simples, natural, divertido. Aposto, mesmo sem saber com certeza, que corresponde à realidade dos fatos. Já o aparecimento do diretor Bergmann sugere impressão diferente. Isherwood, que é homem de ingenuidade extraordinária, confessa (no romance)

que não conhece Viena; só estêve lá alguns dias. Em conseqüência, não é capaz de inventar um intelectual vienense. Seu Bergmann é uma mistura incrível de teatrólogo, psicanalista, erudito, ator, poeta, etc., etc., monstro de cinco cabeças como nunca a terra vienense produziu um; e nunca o deixariam entrar num estúdio cinematográfico. Isherwood afirma porém que o aspecto do gênio o fascinava. Já não ligava à futilidade do assunto. Se um Bergmann concordou em colaborar nessa porcaria como pode um Isherwood resistir? Afinal, Bergmann elimina os últimos escrúpulos do confrade inglês, dizendo: Somos como dois homens casados que se encontram por acaso num bordel. A frase é espirituosa. Mas quem teria pensado que ela constituiu o cume de "um dos poucos romances realmente importantes dos últimos dez anos"?

Pois é isso. Depois não vem mais nada.. Isherwood, evidentemente, não se demorou muito nos estúdios cinematográficos. Não viu muita coisa. Não tem para narrar nada. É verdade que *Prater Violet* só conta 103 páginas. Mas é difícil encher 103 páginas se ao autor, assim como àquele romancista na comédia francesa, "não ocorreu nada".

Isherwood é ingênuo e por isso sincero. Gasta a maioria das suas 103 páginas descrevendo o seu esfôrço inútil no estúdio, confessando a própria incapacidade de escrever um manuscrito cinematográfico. Tampouco adianta a genialidade de Bergmann, da qual ouvimos muito sem ver provas. Nem o romance prossegue nem o manuscrito. "Não me ocorre nada!", geme Isherwood, várias vêzes, até contar que a direção da companhia interveio, enfim, arranjando outros colaboradores para terminar-se o negócio. Agora, a fita *Prater Violet* deve estar pronta. Mas o romance *Prater Violet* só está na página 74. É pouco. Assim não pode ser publicado. Precisa-se de mais uma coisa.

Infelizmente, não me ocorre nada! Neste embaraço, Isherwood lembrou-se do recurso que já empregou em *Goodbye to Berlin;* fazer intervir a política. Faz como aquêle rei fabuloso que cansado de divertir-se, declarou a guerra a não importa que vizinho. Naquela outra obra-prima, os nazistas interromperam de repente a vida da boêmia berlinense. Em *Prater Violet,* chega a notícia da revolução dos operários vienenses de 1934, Bergmann, que até então revelou nem sequer o mínimo interêsse pela política, rebenta: declara destruídos todos os seus ideais. Não pode mais colaborar numa fita que falsifica tanto a vida do povo de Viena. Até então a mentira não o incomodava; mas agora gostaria de destruir, por sua vez, a obra mentirosa. Aí *Prater Violet* se eleva à altura histórica dos "últimos dez anos". Quem teria pensado?

O próprio Isherwood tampouco pensava, ou antes não previu as conseqüências. Senão, nunca teria introduzido o elemento político: porque depois de o ter introduzido, não sabe mais eliminá-lo nem continuar de outra maneira. Não há solução para o caso do idealista Bergmann, querendo sair do "bordel" cinematográfico. Não colaborará mais: bom, o incidente forneceu 16 páginas. Agora estamos na página 90, com um *unhappy end* à mão e o editor advertindo gravemente: "Se a obra tem menos de 100 páginas, não poderei editá-la em volume". O que fazer? "Não me ocorre nada"! Então, Isherwood confessa com sua sinceridade habitual que conheceu em Hollywood gente mais hábil do que êle mesmo. Deve ter conhecido um diretor de companhia cinematográfica que sabia endireitar qualquer encrenca. Logo aparece, no romance, o diretor da companhia inglêsa conversando longa e hàbilmente com Bergmann, realizando o milagre: o gênio, embora ferido no coração, esquece os ideais, esquece tudo, inclusive a significação política de "um dos poucos romances realmente importantes dos últimos

dez anos". Termina o negócio danado. E a fita *Prater Violet* sai, enfim, alcançando grande êxito.

Isso na página 102. A última página está reservada para explicações. Isherwood continua a envergonhar-se (não do romance, mas da fita). E Bergmann? "Em conseqüência do êxito de *Prater Violet* foi chamado para Hollywood; embarcou com a família no começo de 1935". Eis a última frase da última obra-prima de Christopher Isherwood.

Mas o que adianta advertir contra a burla da publicidade dos John Lehmann e companheiros? Entre êles encontram-se bons poetas; mas precisam de um romancista, e se não têm, inventam um. *Prater Violet* terá grande tiragem; até será, talvez, filmado. Mas o autor do pequeno monstro já expiou o crime: no mesmo momento em que Bergmann foi para Hollywood, Isherwood tomou a direção inversa, começando a vida de iogue. Está fazendo exercícios de respiração; talvez para curar a asma da sua imaginação. Positivamente, 103 páginas não é muito — e mesmo assim, como seria se Isherwood deixasse o romance para fazer epigramas? Mesmo então, creio, mereceria a apreciação que Rivarol dedicou a um pobre dístico, de pobres dois versos: *C'est bien, mais il y a des longueurs.*

JAMES JOYCE EM TRIESTE

As obras de James Joyce, certamente o maior dos escritores irlandeses, como se sabe, são proibidas, na Irlanda: uma censura farisaica protege os cidadãos da ilha verde contra os perigos daquela leitura diabólica. Informou-nos há pouco um repórter que, na Biblioteca Pública de Dublin não existe exemplar de *Ulysses*. . Em compensação, no capítulo IX de *Ulysses* existe para sempre a Biblioteca Pública de Dublin.

Não houve e não há nada em Dublin que não esteja perpetuado em *Ulysses*: dos palácios até os bordéis, dos lordes até os marujos, a maternidade e o cemitério, tudo. Nunca foi erigido a uma cidade um monumento literário tão completo. O caso é único na literatura universal. Único também é o problema psicológico: um escritor de gênio, saindo cedo e para sempre de sua pátria e cidade natal, passa a vida inteira para relembrá-la; inventa novo gênero e até uma nova língua para eternizar as ruas daquela cidade e até os nomes dos amigos de colégio, dos guardas da polícia, do quitandeiro da esquina. Mesmo depois do exaustivo comentário de Stuart Gilbert encontrou Richard Ellman mais umas centenas de alusões a ruas, casas e habitantes de Dublin, na obra de Joyce. E isto não é só em *Ulysses*. Em tôdas as obras: dos contos do volume *Dubliners* até a epopéia mitológica *Finnegans Wake*. Trata-se de um caso de obsessão.

Joyce é o poeta de sua cidade. Também é poeta da cidade em geral. Sempre só, viveu em cidades grandes ou, pelo menos, cosmopolitas: depois de Dublin, em Paris, Trieste, Zurique. É verdade que nunca deixou de ser dublinense, embora exilado. De tôdas aquelas

cidades só viu o que lhe podia servir para lembrar, para reconstituir Dublin: mais tarde, a cegueira quase completa isolou-o do seu ambiente internacional, limitando a Dublin sua visão obsediada. Mas não seria interessante a versificação do que devia àquelas cidades o poeta da sua cidade?

A Paris, Joyce deve a liberdade, no mais amplo sentido da palavra, a libertação. As cidades suíças, o cosmopolitismo internacional. Mas a Trieste? Em tôda a volumosa bibliografia "joyciana" não encontro monografia nem sequer capítulo especial sôbre Joyce em Trieste.

No entanto, Trieste virara sua segunda mãe entre as cidades, mais acolhedora que a cidade natal. Em Trieste, para onde se fôra para ensinar inglês na Escola Berlitz, nasceram seus dois filhos. Joyce estava lá em casa. Ao seu irmão Stanislaus, e à sua irmã, sugeriu a mudança para Trieste. Talvez ficassem lá até o fim da vida, se não o expulsasse o eco dos tiros de Sarrajevo, que incendiaram o mundo.

Em Trieste ensinava Joyce a língua inglêsa. Mas também aproveitava o tempo para estudar, por sua vez, línguas: o alemão, as línguas eslavas, o neogrego. Encontrou facilidades: pois Trieste é cidade poliglota. É tão difícil defini-la como o próprio Joyce.

Quando o escritor se mudou para lá, Trieste era cidade italiana sob dominação austríaca, contra a qual os triestinos se manifestaram com tumultos, com violências, greves, atentados e ameaças de guerra civil; justamente assim como Dublin estava revoltada contra a dominação inglêsa. Pela revolta, a capital irlandesa e o pôrto adriático deixaram de ser, temporàriamente, cidades às margens opostas do mundo ocidental, para se transformarem em focos perigosos da política internacional. Através de Dublin, os alemães esperavam ameaçar as ilhas britânicas. Através de Trieste, italianos e eslavos esperavam derrubar o império austríaco.

O ponto fraco da revolta irlandesa contra a Inglaterra era a língua: os irlandeses também falam e escrevem inglês. Em Trieste havia minoria alemã composta sobretudo de burgueses e intelectuais judeus. Mas a cidade sempre foi, e ainda é um centro de civilização italiana: entre os contemporâneos triestinos de Joyce basta citar o escritor Sílvio Benco, o grande poeta Umberto Saba, o romancista Ítalo Svevo. Também outro romancista italiano cujo nome, Scipio Slataper, é inconfundìvelmente eslavo. Pois houve e há muitos eslavos em Trieste; e o aspecto da cidade, com suas minorias grega, turca, armeniana e húngara, êsse aspecto italiano-alemão-eslavo-oriental — o denominador comum foi a Áustria, multinacional por definição. Naqueles mesmos anos em que Joyce morou em Trieste escreveu nos arredores da cidade, no castelo de Duino, o poeta austríaco Rilke, suas elegias. Patrício de Rilke, pertencendo como êle à minoria alemã da cidade tcheca de Praga, então capital de uma província austríaca, era Kafka. A cidade de Trieste foi administrada naqueles anos por aquela mesma burocracia austríaca que aparece como símbolo na obra de Kafka; e há atmosfera kafkeana em certos capítulos de *Ulysses* de Joyce.

Em Trieste encontrou Joyce seu personagem Leopold Bloom. Muito se tem especulado por que o romancista escolheu como herói de sua Odisséia um judeu. Cita-se a teoria de Victor Bérard sôbre a origem fenícia, semítica, da epopéia. Mas por que é Bloom judeu descendente da Europa central? Em virtude dessa objeção tampouco serve a referência ao judeu triestino Ciro Glass, mais tarde líder dos sionistas italianos, em cuja casa Joyce deu aulas de inglês. Mas Bloom revela, ao conhecedor da matéria, semelhanças evidentes com outro aluno triestino de Joyce: com Italo Svevo, romancista italiano, judeu de origem alemã. Seu nome não aparece no índice onomástico do exaustivo comentário de Stuart Gilbert. Mas as relações foram íntimas. Do

nome da Sra. Svevo, Lívia, Joyce se lembrará muitos anos mais tarde, ao escrever "Anna Livia Plurabelle". Quando Valéry Larbaud, por volta de 1925, proclama ao mundo a glória do romancista Svevo, desconhecido até então inclusive na Itália, Joyce aderiu calorosamente, declarando pùblicamente o que deveu ao velho amigo: em *Una vista* e *La coscienza de Zeno*, obras principais de Svevo, encontrara Joyce novos recursos novelísticos e sobretudo uma nova psicologia. Convém observar que, por volta de 1911, a psicanálise era pràticamente desconhecida fora da Áustria; e foi Svevo que iniciou Joyce na doutrina de Freud.

Mas a história triestina de Joyce ainda não está completa. Além de Glass e Svevo, dos amigos judeus, Joyce deve ter encontrado em Trieste mais outras relações italianas, ainda não registradas pelos seus biógrafos. Assim como o mundo fora da Áustria desconhecia, então, Freud, assim se desconhecia fora da Itália a filosofia de Vico, justamente em 1911 ressuscitada por um livro de Croce. E Joyce revela-se conhecedor perfeito de Vico: ao filósofo napolitano deve o romancista sua teoria fantástica das línguas, suas teorias homéricas, de tanta importância para a construção de *Ulysses*, e enfim a doutrina dos ciclos históricos que é a base de *Finnegans Wake*.

Percorrido mais um ciclo histórico. Trieste é hoje cidade italiana, sem contestação; por isso mesmo, colocada fora da luta; voltou a ser marginal, assim como Dublin virou marginal, depois de ter conquistado sua liberdade. Quem fala hoje em Dublin, em Trieste? O mundo as esqueceu, assim como está esquecida a cidade onde o ciclo começou: Sarajevo, que o poeta inglês Durrell descreve, num verso memorável, como "uma cidade que dorme em tôrno do eco de uns tiros". Curta é a memória dos homens. Mais feliz que Sarajevo, que Trieste, é Dublin: o filho que ela não quer conhecer, erigiu-lhe monumento *aere perennius* — *Ulysses*.

SHAKESPEARE — A CONDIÇÃO HUMANA

Não é o motivo imediato dêste estudo o verdadeiro entusiasmo por Shakespeare que se manifesta agora no Brasil; antes uma despretensiosa tentativa de pôr êsse entusiasmo em contacto com os resultados da ciência *shakespeareológica*, que hoje nos apresenta aspectos antigamente desconhecidos do grandíssimo poeta, até uma imagem completamente diferente daquela que ainda há poucos decênios se venerava e que ainda vive na consciência de muitos. Basta comparar o volume *Shakespeare Criticism*, 1623-1846 [1] (o século XIX não chegou a acrescentar nada de essencialmente novo), com a continuação, *Shakespeare Criticism*, 1919-1935 [2], para compreender que os velhos clichês já não bastam; que é preciso aprender muito de novo a respeito de Shakespeare. Um dos resultados mais notáveis da shakespeareologia renovada é a edição *The New Shakespeare*, da Cambridge University Press, da qual nos chega às mãos o último volume, *Macbeth*, editado por Dover Wilson [3]. E agora *in medias res*!

Macbeth vive em nossa memória como tirano ensangüentado. Em tempos de indignação patriótica os in-

---

(1) *Shakespeare Criticism, a Selection.* Edited by Nichol Smith. 8.ª edição. Oxford University Press. 1942.

(2) *Shakespeare Criticism*, 1919-1935, Edited by A. Bradby. Oxford University Press. 1936.

(3) *The New Shakespeare. Macbeth*, edited by John Dover Wilson. Cambridge University Press. 1947.

glêses consideraram-no como alegoria dramática dos grandes inimigos, de um Napoleão, de um Hitler. Mas essas comparações *post festum* são pouco exatas; porque o tirano de Shakespeare, revelando certas hesitações e fraquezas que também seriam nossas, não deixa de inspirar, apesar de tudo, profunda simpatia aos espectadores, que assistem, aterrorizados, à decomposição moral de uma grande alma. No estudo que Quiller-Couch dedicou à gênese de Macbeth [4], o eminente crítico esforçou-se muito para revelar os métodos de Shakespeare, tornando simpático o monstro; mas o resultado do esfôrço é pouco convincente. Até se pode afirmar, sem exagêro, que Quiller-Couch apenas demonstrou o contrário do que pretendia demonstrar. Na crônica de Holinshed, que serviu de fonte ao poeta, Macbeth, o lendário rei da Escócia em remotos tempos medievais, tem vários motivos para agir assim como agiu, motivos que, sem desculpá-lo, pelo menos lhe explicam a ambição cruel; Shakespeare porém deixou êsses motivos de lado. E tanto mais misterioso torna-se o efeito "simpático" da tragédia. Dover Wilson, na introdução, tem várias coisas novas para dizer a respeito.

O histórico Macbeth não era pior nem melhor do que outros reis da Escócia naqueles séculos; chegaram, todos êles, ao trono, assassinando o predecessor, fato só explicável pelas complicadas regras de sucessão nos antigos Estados célticos. Em séculos posteriores, menos bárbaros, não se compreendiam mais essas fatalidades; e Macbeth tornou-se, entre os seus pares, o objeto principal de uma caluniosa tradição historiográfica porque a casa reinante dos Stuarts descendia justamente de uma das suas vítimas. Ao primeiro Stuart que ocupou o trono inglês, a Jaime I, está visìvelmente dedicada a tragédia de Shakespeare. Por isso — talvez — o drama-

---

(4) Arthur Quiller Couch: *Shakespeare's Workmanship*. 2.ª edição. New York. Holt. 1930.

turgo eliminou os últimos restos de uma motivação que poderia servir para desculpar o tirano. No entanto — o problema de Quiller-Couch continua mais difícil do que nunca.

Mas o que adianta interpretar com tanto cuidado metodológico um texto, quando êsse texto talvez nem seja autêntico? No caso de *Macbeth,* a crítica trabalha em cima de terreno movediço. *Macbeth* é a mais curta das tragédias de Shakespeare; e sempre se atribuiu a isso, em parte, o imenso efeito dramático da obra, superior nesse respeito a tôdas as tragédias de todos os tempos (*Without any rival in the whole field of drama,* diz E. H. C. Oliphant). Mas é preciso destruir essa ilusão: o texto que possuímos, o da edição de 1623, é evidentemente uma versão abreviada para o uso no palco. E as investigações de Dover Wilson chegaram ao resultado dede que duas outras versões, anteriores, desapareceram. Não podemos portanto apreciar com segurança o problema literário de *Macbeth.* O fato dado é apenas a peça teatral, *the greatest of all Shakespeare's plays* (Oliphant), aquela que lembra mais do que qualquer outra produção teatral elisabetiana a concentração e os efeitos da tragédia grega. É porém preciso observar que tôdas essas afirmações estão em plana contradição com a "velha" shakespeareologia do século XIX: porque esta, sobrepondo o ponto de vista da literatura ao do teatro, preferiu outras peças, particularmente o *Hamlet;* e considerava como dogma estético a oposição irredutível entre a tragédia shakespeareana e a tragédia grega. Aí se abre o caminho das reconsiderações já indispensáveis.

A glória mundial de Shakespeare venceu, a partir da segunda metade do século XVIII, contra a oposição dos partidários da tragédia grega e do teatro clássico francês; eis a origem daquele dogma. Em Shakespeare descobriram a relativa independência da Renascença dos modelos da Antigüidade. O dramaturgo afigurava-se como representante máximo de um renascimento juvenil

da civilização européia. Daí os leigos considerarem até hoje *Romeo and Juliet* e *Hamlet* como as obras-primas de Shakespeare, porque são realmente peças renascentistas, embora pertencendo à primeira fase de Shakespeare. Quem ousaria dizer que "*Hamlet* é certamente uma peça imperfeita", seria anatematizado como iconoclasta, até se revelar que a frase é de autoria de T. S. Eliot [5]. *Romeo and Juliet* e *Hamlet* são os padrões conforme os quais se julga o teatro shakespeareano inteiro; e são os *standards* do romantismo do século XIX. Não foi possível desvalorizá-las, comparando-as a tragédias como *Macbeth*, *Othelo* e *King Lear*, que se impõem irresistìvelmente. Mas muitas outras peças de Shakespeare — *Troilus and Cressida*, *Timon*, *Measure for Measure* — foram consideradas de segunda categoria e até excluídas do repertório porque incompatíveis com aquêle *standard*. No entanto, justamente essas três peças constituem, dentro da produção de Shakespeare, um grupo contemporâneo daquelas grandes tragédias. *Measure for Measure* foi escrita ao mesmo tempo que *Macbeth*. Em vez de desculpar a existência de *Measure for Measure* pela de *Macbeth*, talvez fôsse mais interessante a tentativa de explicar as dificuldades misteriosas de *Macbeth* pela presença de *Measure for Measure*.

Tratando-se de uma das peças menos lidas e raramente representadas de Shakespeare, permito-me resumir o enrêdo. O Duque de Viena retira-se do govêrno, entregando os negócios, antes de viajar para o estrangeiro, ao ministro Ângelo; talvez êste pudesse melhor restabelecer a ordem moral na cidade, inteiramente corrompida pelos vícios. Com efeito, pululam em Viena os bordéis, ficando esquecida a lei que ameaça com a pena capital os culpados de relações sexuais ilegítimas. Ângelo, puritano inexorável, manda revigorar essa lei tre-

(5) T. S. Eliot: *Selected Essays*. 2.ª edição. London. Faber and Faber. 1941, p. 143.

menda; e a primeira vítima é Cláudio, filho de boa família, cuja noiva ficou grávida. Às cenas de indecência grosseira nos bordéis sucedem as cenas na prisão noturna onde Cláudio espera a execução. Sua irmã, a fria e altiva Isabella, que pretende entrar no convento, procura o governador Ângelo para conseguir o indulto. Mas a beleza da môça perturba o puritano, que perde a compostura, tentando seduzi-la; só por êsse preço Cláudio poderá escapar à morte. Isabella, indignada, conta tudo ao irmão; as palavras mais intensas de pavor de Cláudio não podem comovê-la. Tudo parece perdido. Cláudio não verá mais a luz. Mas ainda há intermediários entre os dois mundos de que se compõe o mundo dessa peça sombria: Lúcio, devasso e zombador, que freqüenta igualmente a casa do vício e a casa do govêrno, entregando recados, falando mal de todo o mundo; e o Duque que fantasiado de frade e capelão da prisão, assiste "incógnito" aos acontecimentos, descobrindo a perversidade do pretenso "santo" Ângelo. O próprio Duque inicia uma intriga complicada e por sua vez pouco decente pela qual Ângelo é desmascarado. Enfim, no quinto ato, revela-se tudo. Cláudio é anistiado. Isabella, desistindo do plano de entrar no convento, será a espôsa do Duque. O próprio Ângelo recebe perdão, substituindo-se a lei cruel de "medida por medida" pela graça. Só Lúcio fica, por motivo da sua má língua, ameaçado de morte; mas escapa, sendo apenas "condenado" a casar com uma das muitas prostitutas da peça que assim acaba como verdadeira comédia. Estranha comédia, na verdade, em face da qual fracassaram todos os métodos de interpretação da shakespeareologia antiga.

O primeiro método, cronològicamente, de interpretação de Shakespeare foi o do velho Dr. Samuel Johnson, que dizia muitas coisas obsoletas mas também muitas verdades que não convém esquecer. Foi o método do bom senso inglês. Ainda vive no palco, determinando quais as peças de Shakespeare que entram no repertório. E

em virtude dessa determinação certas peças nunca ou quase nunca são representadas — entre elas, *Measure for Measure*. Considerava-se e considera-se como "indigna" essa comédia. Vejam o pavor, pouco viril, de Cláudio em face da morte! E essas muitas prostitutas e bordéis e tudo mais! E essa lei, punindo com a pena capital as relações sexuais ilegítimas, lei que nem existia nos antigos Estados pontifícios e só seria possível num país de contos de fadas! Censuras semelhantes, quanto à credibilidade, ainda no século XVIII se levantaram contra as bruxas em *Macbeth*. A estética johnsoniana, que é a do bom senso, exige a "verdade" no palco, um realismo que é profundamente anti-artístico, incompatível com tôdas as condições do teatro elisabetiano.

Quando, por volta de 1800, os críticos descobriram isso, nasceu outro Shakespeare, o do romantismo. Já não se exigiu mais a imitação da realidade comum; Shakespeare seria realista em outro sentido, em virtude da coerência das suas estruturas dramáticas, que representam realidades diferentes, autônomas, criadas pelo poeta-quase-deus. Por êsse método de um "realismo artístico" Shakespeare foi tomado ao pé da letra, como se os seus enredos fôssem histórias verdadeiras, apenas acontecidas num outro planêta. É o método de Coleridge no comêço do século XIX, não diferente do método de Bradley ao fim do mesmo século. Daí um Hamlet, um Macbeth, um Lear aparecerem como personagens históricas, reais, na maior parte dos livros sôbre Shakespeare. Até já se quis indagar porque Lady Macbeth não tinha filhos ou como foram as relações de Lear com a mulher antes dêle ficar viúvo. É o Shakespeare dos filólogos, dos atores e dos diretores de cena. E êsse poeta não pode ter escrito *Measure for Measure*. Porque a coerência é tudo, na autônoma obra de arte, e onde está a coerência nessa peça que se chama *Medida por Medida,* na qual só há graça para os pecadores? No fundo, não é uma

comédia. Um drama tão sombrio devia terminar como tragédia, em vez de ser desembrulhado por uma intriga inverossímil, indecente, e que conclui num *happy end*. Até um crítico de tão fina sensibilidade poética como o poeta Swinburne[6] revoltou-se contra a injustiça de ser punido apenas o menos culpado de todos, Lúcio; achou que o título *Medida por Medida* é digno de uma paródia.

Em várias peças inglêsas e espanholas do século XVII volta porém a cena do condenado à pena capital, anistiado no último momento, quando uma prostituta quer casar com êle. Trata-se de um costume medieval que ainda sobreviveu na memória do século XVII, mas apenas como motivo dramático, como ficção teatral, convenção do palco. Essa descoberta, aparentemente sem importância, permite conclusões de grande amplitude. Inúmeras coisas difíceis e obscuras nas peças de Shakespeare podem ser explicadas como convenções dramáticas da época. Por isso começa uma nova época de shakespeareologia com o livro de Chambers sôbre o teatro elisabetiano[7]. Depois um homem igualmente grande como ator, como diretor de cena e como crítico — Granville-Barker — renovou inteiramente nossa compreensão de Shakespeare estudando aquelas convenções[8]: a representação, no teatro elisabetiano, dos papéis femininos por rapazes; a simbolização das mudanças de lugar e tempo, sem modificação da cena, pela palavra poética; o tratamento dramático dos enredos, sempre tirados de crônicas ou novelas, conforme certas regras fixas que o público compreendeu logo. Êsses estudos de Granville-Barker são, por exemplo, da

---

(6) A. C. Swinburne: *A Study of Shakespeare*. 8.ª edição, London. William Heinamann. 1929. p. 203.

(7) E. K. Chambers: *The Elizabeth Stage*. 4 vols. 1923.

(8) H. Granville, Barker: *Prefaces to Shakespeare*. 5 séries. 1927-1948. (Infelizmente, nem *Measure for Measure* nem *Macbeth* encontram-se entre as peças estudadas pelo grande crítico).

maior importância com respeito a *Hamlet;* porque essa tragédia representa um gênero bem difinido da época, *a tragédia da vingança*[9], da qual *The Spanish Tragedy* de Kyd e *The Revenger Tragedy* de Tourneur são outros exemplos; gênero que tinha suas fixas regras de convenções, conhecidíssimas do público, de modo que os autores podiam omitir certos motivos e *missing-links* — mas os críticos do século XIX, ignorando aquelas normas, encontraram profundidades inexplicáveis e problemas dificílimos que nunca existiam. Apenas, para outros dramaturgos da época aquelas convenções degeneraram em rotina, enquanto Shakespeare as aproveitou para superar as próprias convicções da época. Em 1600, todo mundo acreditava em bruxas; o Rei Jaime I foi mesmo um grande entendido em demonologia. Shakespeare, mesmo se não acreditasse (não existe porém motivo para supor isso) teria de apresentar as bruxas que já aparecem a Macbeth na crônica de Holinshed, na fonte do poeta. Mas transformou-as em meras figuras de palco, só para criar-se a atmosfera sinistra da peça; e nisso se acreditará sempre, graças ao poder poético do dramaturgo.

"Mera figura de palco" assim é o duque fantasiado de frade em *Measure for Measure*: um *deus ex machina* para garantir o *happy end* da comédia. É verdade que nos choca êsse fim alegre de uma peça tão trágica; é porque ainda temos de reaprender que as peças de Shakespeare foram escritas para o palco. São jogos dramáticos. Daí, não importa que aquela lei contra as relações sexuais ilegítimas seja impossível na realidade. É mesmo uma lei de país de contos de fadas. Só serve de motivo dramático num mundo irreal, poético. E *Measure for Measure* — ninguém ainda negou isso — é uma peça cheia de intensa poesia.

---

(9) F. Th. Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy*, 1587/1642 Princeton University Press. 1940.

Importa porém observar — eis outra grande descoberta de Granville-Barker [10] — que a poesia nas peças de Shakespeare nunca é mero enfeite; onde ela é mais intensa, lá ficamos certos que se encontram os pontos "cruciais" da trama dramática. Em *Measure for Measure* há dois pontos assim. O primeiro é a expressão do pavor de morte de Cláudio, em face da inexorabilidade de Isabella que não quer sacrificar sua honra pela vida do irmão:

> Ay, but to die, and go we know not where;
> To lie in cold obstruction and to rot...

O outro ponto encontra-se em IV, 3, quando o duque, fantasiado de frade, dá ao carcereiro as ordens que vão endireitar tudo — é alta noite, já perto do amanhecer. e quando o *provost* se admira das estranhas ordens. O "frade" lhe responde: *Look, the unfolding star calls up the skeperd. Put not yourself into amazement how these things should be: all difficulties are but easy when they are Known.* Neste momento é mesmo como se a profunda noite de degradação e morte cedesse, como se as nuvens se dissipassem, e sabemos: tudo será bom. A presença permanente, se bem "incógnito", do duque deu-nos a segurança de que o desfêcho trágico poderá ser evitado. *Measure for Measure* é comédia. Um conto de fadas? Talvez, mas não sem a extrema seriedade daquele outro pólo da peça: a morte. Só existe uma civilização, uma mentalidade, uma arte que sabia reunir dêste modo os pólos opostos da existência humana, a perdição e a graça: o Barroco.

Shakespeare não é poeta renascentista. Apenas as peças da mocidade foram escritas durante a época da Rainha Elisabeth, que ainda pode ser considerada como

---

(10) H. Granville, Barker: *Shakespeare's Dramatic Art.* (*in*: A Companion to Shakespeare Studies. Cambridge University Press. 1941). p. 82.

Renascença inglêsa, embora tardia. As grandes obras-primas são do reinado de Jaime I, a partir de 1603. Muito já se tem escrito para explicar o "escurecimento" da alma de Shakespeare depois de 1602, alegando-se experiências pessoais de que não sabemos, no fundo, nada; a biografia íntima de Shakespeare fica e ficará desconhecida. Será mais exato afirmar que o poeta chegou à maturidade com o comêço da época jacobéia, o que vale dizer: com o advento do Barroco inglês. *Measure for Measure* é uma comédia barroca. *Macbeth* é uma tragédia barroca.

Qualquer interpretação da arte do Barroco, dessa época essencialmente teológica, requer a introdução de categorias teológicas. No caso de Shakespare, Theodore Spencer propôs a categoria do "homem natural" [11]: a Renascença considerara o homem como naturalmente bom; o Barroco, como naturalmente ruim (daí o interêsse enorme da época pelas doutrinas pessimistas de Maquiavel) [12]. Hamlet é herói trágico da Renascença. Macbeth é herói trágico do Barroco. O pessimismo jacobeu não admitia a existência de anjos em forma humana; por isso, Othello não acreditava na inocência de Desdêmona nem Lear na bondade de Cordélia. E Isabella, em *Measure for Measure*, seria uma santa? Ellis-Fermor adverte [13] contra a equação entre virtude e santidade; Isabella é antes "fria como gêlo", e no entanto não recua diante duma intriga indecentíssima nem opõe a mínima resistência ao casamento que o duque lhe propõe, apesar dos seus votos de castidade permanente. A virtuosa Isabella é um Angelo às avessas: no fundo, fraca assim

---

(11) Th. Spencer: *Shakespeare and the Nature of Man*. New York. Macmillan. 1945.

(12) Mario Praz: *Machiavelli and the Elizabethans*. (*in*: "Proceedings of the British Academy", XIII, 1928, p. 8).

(13) U. M. Ellis, Fermor: *The Jacobean Drama*. London. Methuen. 1936. p. 262.

como êle é fraco. A fraqueza da criatura em face da morte e do sexo, eis o tema dessa estranha comédia.

Apenas alguns sabem aproveitar-se bem da fraqueza dos outros e até da própria: são os grandes maquiavelistas, os Angelo, os Macbeth. Aparecem, manejando todos os recursos da violência e astúcia, quando uma crise da sociedade, uma espécie de experimento político lhes abre o caminho da sua ambição. Um experimento assim é aquela lei esquisita que começa a revigorar em Viena com a abdicação temporária do duque; um experimento assim é simbolizado pelo aparecimento das bruxas. Mas o resultado do experimento é a revelação da fraqueza humana perante o sexo e perante a morte. E não é só a fraqueza dos indivíduos: a conseqüência é a destruição das frágeis ordens da sociedade em Viena assim como na Escócia. A filosofia da época jacobéia, do Barroco inglês, é a negação pessimista da Ordem cósmica. Otelo, quando convencido da infidelidade de Desdêmona, também acha que *Chaos is come again*. No fim de *Hamlet* Fortinbras restabelece a ordem violada, mas no fim de *King Lear* o Caos chegou mesmo. E a conclusão final de Macbeth é a absurdidade da vida.

> ... a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing.

Contudo, Otelo, Lear, Macbeth são homens fortes, heróis de tragédias. É mais uma convenção dramática da época que requer essa fôrça para heróis de tragédias. Os fracos, os Angelo e Cláudio, por mais trágica que se lhes torne a vida, só servem de personagens de comédia. Para garantir a *Measure for Measure* essa qualidade de comédia é necessária a presença do duque, representante de uma Providência que dirige, "incógnito", tudo para o bem; lembra, de longe, a "astúcia da Razão" na filosofia da história de Hegel. O título, *Medida por Medida*, é irônico. Mas a criatura precisa mesmo dessa ironia da

graça divina; senão — *Si iniquitates observaveris, Domine: quis sustinebit?*

É essa mesma fraqueza que Shakespeare introduziu, quase sub-reptìciamente, no caráter de Macbeth; por isso sentimos com êle, nosso irmão apesar de tudo; até as fronteiras da simpatia. Seguro disso, Shakespeare podia deixar de lado os motivos políticos dos atos de Macbeth que a crônica de Holinshed ainda lhe ofereceu. Em conseqüência disso, a tentação do poder assalta o general Macbeth, tão de repente, tão "sem motivos", como o ministro Ângelo é assaltado pela tentação do sexo; é uma irrupção dos instintos, um desmoronamento das inibições racionais [14]. O enrêdo das duas peças, da "cômica" e da trágica, representa um processo de decomposição moral e, com isso, de decomposição da sociedade. Isso se verifica, assim como em *Measure for Measure*, também em *Macbeth* pela colocação dos pontos culminantes da poesia dramática. Quanto a Lady Macbeth, é a cena de sonambulismo; aí, a decomposição já é total, a notícia da morte física nos chega apenas como eco remoto, no momento em que o próprio Macbeth chegou ao mesmo ponto. A sua insensibilidade ao receber a notícia (*The queen, my lord, is dead / She should have died hereafter...*, e mais nada) é imediatamente seguida pela maior expressão poética da peça inteira:

> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage
> And then is heard no more: it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing.

Macbeth já está punido antes de sofrer a morte física; a nós outros só resta retribuir nossa admiração à coragem dêsse homem essencialmente fraco que foi levado

---

(14) E. E. Stoll: *From Shakespeare to Joyce.* New York. Doubleday, Doran & Co., 1944. p. 297.

até o niilismo completo. Neste momento sabemos que foi "um bom homem que cometeu um crime enorme" — mas isso é, como Stoll lembra, a definição aristotélica da tragédia grega.

Os que sempre sentiram essa grandeza antiga de *Macbeth* tanto mais se irritaram com a famosa cena do porteiro: logo depois do assassínio do rei e das tremendas visões infernais do casal ensangüentado, aparece o porteiro, plebeu ordinário, bêbedo, dizendo coisas triviais e obscenidades; até é personagem inútil, aparecendo aí e logo desaparecendo para sempre. Desde Coleridge até o próprio Dover Wilson, muitos comentadores, embaraçadíssimos pela vulgaridade dessa cena no momento da culminância dramática da tragédia, preferiram atribuir a interrupção inútil à mão de um interpolador. Mas não há nada que autorize essa solução de desespêro. Em outro lugar [15] tentei solução diferente: a cena, realmente, não está preparada nem tem conseqüências, de modo que pode ser eliminada sem se perder a coerência do enrêdo — mas é justamente esta posição fora do enrêdo na qual reside a significação profunda da cena do porteiro. Dêste personagem não há vestígio durante as batalhas, derrotas e vitórias e visitas reais do primeiro e segundo ato. O porteiro aparece, pela primeira e última vez, no momento em que ... o futuro rei da Escócia atravessa a fronteira entre o mundo dos grandes e o inferno das bruxas... o porteiro chama-se a si mesmo *devil-porter*, "porteiro do inferno". Mas nas suas palavras incoerentes até se esboça uma espécie de revolta: "Eu já não quero mais ser porteiro do inferno". E quando os golpes impacientes à porta não cessam, êle chega a pedir: *I pray you, remember the porter.* Peço-vos, lembrai-vos do porteiro. Mas enfim, abre a porta, os *lords* Macduff e Lennox entram e com êles a nobreza, e o porteiro emudece, desapa-

(15) *As Bruxas e o Porteiro.* (*in*: Letras e Artes, Suplemento de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de agôsto de 1946).

recendo da cena para sempre... Talvez aquêle grito de que "o mundo está cheio de barulho mas sem significação alguma" só tivesse razão quanto ao mundo dos *lords* e ao submundo das bruxas. Fora disso, a vida comum, a do homem comum, continua, grosseira, plebéia mas cheia da significação das coisas elementares. O aparecimento, por um instante, daquele homem sem importância lembra-nos que ainda existem outras coisas além de assassínios de reis e barulho de batalhas — *I pray you, remember the porter.*

Até hoje acredito que essa interpretação justifica, poèticamente, a cena. Mas ela estará com isso, também justificada dramàticamente? Mais uma vez convém lembrar as convenções do teatro inglês da época que impuseram ao dramaturgo a obrigação de misturar elementos trágicos e cômicos. Às vêzes, foi um embaraço. Em *Hamlet* e *Lear* Shakespeare resolveu o problema magistralmente. Eb *Othello,* o *clown* é uma interrupção desagradável e inútil. Em *Macbeth* Shakespeare subordinou a indispensável cena "cômica" à sua intenção de criar o caráter do herói trágico: Macbeth é terrível, até o assassínio, mas não é ordinário como êses *clown,* êsse porteiro que o acompanha até a porta do inferno. Até a fraqueza de Macbeth em face do que fêz torna-se nobre quando se golpeia a porta que aquêle homem vai abrir para deixar entrar a aurora depois da noite do crime. Agora, já não precisamos sentir vergonha da nossa secreta simpatia com a grande vítima da fraqueza de todos nós. *Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit?* Sentimos, ao mesmo tempo, terror e compaixão, como se tivéssemos assistido à representação de uma tragédia grega.

ÍNDICE

Digitalização original restaurada em
Scan Tailor & Photoshop

Cor aproximada de capa obtida
por fotografias de outros livros da coleção
"Biblioteca de Divulgação Cultural" (MEC-INL)

A coletânea *Presenças* foi reeditada em *Ensaios reunidos: vol. 1* (Rio de J., Topbooks, 1999)